حديث الشهر

حجر الأساس لمدينة الثقافة والفنون :

كان أبرز المعالم الثقافية للشهر الماضى وضع حجر الأساس لمدينة الثقافة والفنون ، وقد أرساه نيابة عن السيد رئيس الجمهورية ، السيد وزير الثقافة والإرشاد للإقليم الجنوبى .

وقد امتاز الحفل البسيط الذى أقيم بهذه المناسبة بمزايا كثيرة ، لم يكن أهمها الجنيهات الأربعون ألفاً التى منحتها وزارة الثقافة جوائز للفائزين فى حقل السينما ، إنما كان أبرز معالم هذا الحفل — فى نظرى — هو النشاط الفكرى والفنى الذى ساده من أوله لآخره .

كان رجال السينما علـى اختلاف مهنهم ، واهتماماتهم ، فى فرحة دافقة متوثبة . ولا عجب فى هذا ، فهذه هى الدولة تكرم أعمالهم وتحتفى بها ، وتتوج هذا الاحتفال وذلك التكريم بالاعتراف المادى بقيمة هذه الأعمال — أعنى بتخصيص جوائز قيمتها أربعون ألفاً ، ترجمة لهذا التقدير إلى لغة الحساب والأرقام .

والمبلغ قد لا يكون كبيراً بالنسبة لأرباح السينما ، ولكنه فى حقل الفنون عامة يعتبر كبيراً فعلا . لقد سال له لعاب الكثيرين ممن يشتغلون بفنون أخرى وكان أكبر هؤلاء اهتماماً فنانو المسرح والعاملون فيه . لقد تمنى هؤلاء أن تكون لهم هم الآخرون جوائز تنشط التأليف والإخراج والنقد ، فجاءوا إلى الحفل وفى صدورهم شىء من الغيرة وشىء من الشعور بالانكسار . لقد أحس بعضهم أن الجنيهات الأربعين ألفاً كانت خليقة أن تحدث ثورة فى حقل المسرح لو أنها رصدت له ، وأضاف آخرون أن منتجى السينما وكبار النجوم لم يكونوا فى حاجة إلى ألوف تضاف إلى ألوفهم الراقدة فى البنوك ، والضاربة فى الفضاء على شكل عمارات ، إنما كان أولى بها فنانو المسرح والعاملون فيه .

وبين هذين النقيضين الكبيرين : زهو رجال السينما ، وانكسار رجال المسرح ؛ كانت تتحرك عوامل وانفعالات كثيرة . شعور غامض من الأدباء بأن نصيباً من جوائز وزارة الثقافة ينبغى أن تخصص لهم ، وأمل من رجال الفنون التشكيلية بأن تعينهم الوزارة على إنشاء اتحاد عام لهم ، وأن تخصص جوائز كبيرة تقديراً لأعمالهم ، وأن تنفق على مجلة تنشر مقالات وبحوثاً توجيهية ونقدية تربط بين أفكارهم ، وتساعدهم على التفاعل .

وفى وسط هذا الجو الحافل المشحون ، قام السيد وزير الثقافة فألقى خطاباً حوى مفاجأتين كبيرتين .

أما الأولى فهى إعلانه عن جوائز كبرى تخصص للمسرح والفنون التشكيلية ، والنقد المسرحى والفنى والأدبى . وقد قوبلت هذه المفاجأة بكثير من التصفيق لأنها سدت على الفور نقصاً ، وأشاعت فى النفوس الكسيرة أملا ، ومنحتها القوة من جديد .

وقد رحبتُ أنا بصفة خاصة بتصريح الوزير فى هذا الصدد لأنه أثبت لى من جديد أن هذه الوزارة الفتية ، وزارة الثقافة ، شديدة الالتصاق بقلوب الناس وأفكارهم ، فهى سرعان ما تستجيب لمطالبهم وأمانيهم ، وفى أحيان كثيرة — مثلما حدث فى صدد قانون التفرغ وفى حالة الضريبة على الاسطوانات الموسيقية الثقافية — تسبق أمانى الناس وأفكارهم .

ولا شك أن تخصيص الجوائز للمسرح والفنون التشكيلية والنقد بأنواعه سيساعد العاملين فى هذه الحقول جميعاً على أن يفكروا ويقلبوا الفكر فى فنونهم ، كما سيساعدهم على الخلق ، وعلى زيادة الوعى بهذه الفنون ، ويرسى أسساً سليمة لكل من عمليتى الإبداع والنقد .

على أننى أودُّ أن ألفت نظر الوزارة ، فيما يخص النقد ، إلى شيئين هامين . أولهما: أن النقد الجاد العميق الذى يستحق وحده جوائز الوزارة لا يمكن أن يظهر فى الصحف والمجلات ، لأنها لا تعنى بنشره بحجج مختلفة ، كما أنه لا يظهر فى المجلات الشهرية ، لندرة هذه المجلات وقلة إمكانياتها .

ولهذا فمن الواجب أن تمنح جوائز النقد لأحسن البحوث بدلا من أحسن المقالات . وتستطيع الوزارة أن تعين ظاهرة أو عدة ظواهر فنية وأدبية تحب أن يتناولها النقد بالبحث والتحليل ، ثم تطلب إلى النقاد أن يتسابقوا فى هذا البحث والتحليل على جوائز الوزارة .

وتستطيع الوزارة بعد هذا أن تطبع البحوث الفائزة وتطرحها فى السوق ، فتكون بهذا قد حققت مكسبين . الأول : تنشيط البحوث النقدية ، والثانى إثراء مكتبتنا العربية بمزيد من البحوث .

النقد البانى والنقد الهدام :

وكانت المفاجأة الثانية فى خطاب الوزير حملته الشديدة المركزة على النقد الهدام ، ومطالبته بنقد جاد مفيد ، وهى حملة قوبلت بالترحيب من جميع الحاضرين .

والناس حين يُذكر النقد ، ينقسمون عادة قسمين متنافرين : فقسم ينكر أن هناك نقداً جديراً بهذا الاسم ، وإنما هى حملات شخصية مغرضة ، أو مقالات إعلانية تتخذ النقد شكلا لها وستاراً . والقسم الثانى يرى أن ما لدينا من نقد قد قام بالغرض ، وأوفى على الغاية ، ولم يبق لنا من عمل سوى أن نسوق المدائح إلى نقادنا ، ونربت على ظهورهم فى حب وإعزاز .

وهذا القسم الثانى من الناس تعتريه الدهشة ، بل تركبه جِنَّة كلما قال أحد إن هناك بين النقاد فريقاً هداماً مغرضاً ، يخدم أهدافه هو أو أهداف من يعمل باسمهم ، ولا يرمى قط إلى الصالح العام . إن هذه الدهشة ، مصطنعة كانت أم تلقائية ، هى نفسها إحدى آفات النقد عندنا . فليس أخطر من أن نتظاهر بأنه لا خطر هناك ، وليس أقرب إلى التخريب من أن نعمى عن الفساد ، بل نحتج على من يحاول فضح أمر المفسدين .

وليس من شك عند كل منصف فى أن نفراً من الناس يعملون مورِّدى إعلانات ومنتجى مدائح ، أو شتائم لحساب أفراد أو جماعات من الناس ، يدفعون لهم أجوراً ونسباً من الأرباح فى سبيل القيام بهذا العمل . هذه ظاهرة معروفة لا يجدى فى سبيل إخفائها مجرد الإنكار أو اصطناع الدهشة . والذين يسفسطون فيقولون إن هؤلاء ليسوا نقاداً ، وأن من الخطأ الالتفات إليهم بهذا الوصف ، إنما يزيدون الأمر تعقيداً ، بدلا من أن يعينوا على حل المشكلة .

إن الأفراد والهيئات الذين يستخدمون هؤلاء الناس يشترطون أن يتظاهروا بأنهم نقاد . وبالفعل تظهر كتاباتهم على هذا الأساس ، وتعاملهم الصحف ودور النشر بوصفهم نقاداً ، ويقع فى حبائلهم كثير من القراء . فهؤلاء المأجورون إذن هم من الناحية العملية نقاد ، ومن الواجب أن نفضح أمرهم بوصفهم نقاداً أجراء هادمين ، أو بانين على غير أساس .

لكل هذا رحب المخلصون لقضية النقد والنقاد بكلمات الوزير القوية ، واعتبروها خدمة أخرى أسديت لهذه القضية ، إلى جوار الجوائز التشجيعية .

موسيقى للجميع :

بدأت تصل إلى القاهرة الاسطوانات التى طبعتها وزارة الثقافة من أعمال الموسيقار العربى المرموق أبو بكر خيرت ، وغيره من موسيقيين ، والتى تنوى الوزارة أن تطرحها قريباً للتداول بأسعار مخفضة .

وجلست أستمع مع بعض الأصدقاء إلى السيمفونية رقم ٢ « الشعبية » لابو بكر خيرت ، فلما انتهينا من سماعها ، سألنى الأصدقاء عن الأسعار التى تنوى الوزارة أن تبيع بها أمثال هذه الأعمال الكبيرة ....

لست أدرى ما الذى جعلنى أقول : « عشرة قروش أو خمسة عشر قرشاً للعمل الكامل » . بحثت عن أصل لهذا السعر فى ذاكرتى ، وأخذت أسائل نفسى ترى هل أنبأنى أحد من المسئولين بأن هذا هو السعر المحدد فعلا ؟ ولكننى لم أجد دليلا واحداً على أن هذا قد حدث . فانتهيت إلى أن رغبة متأصلة فى نفسى قد شقت طريقها إلى واعيتى ، وفرضت نفسها على كحقيقة ! ولست أدرى أين قرأت أن الحقائق تولد رغبات ثم تكبر .

على كل حال ، فقد لاحظت تهللا واضحاً على وجوه أصدقائى لهذه الكذبة غير المقصودة التى ألقيت بها إليهم ، وإن كنت لا أزال أعتقد أن لها أصلا .

فى رؤى أراها دائماً لبلادى ،أولاد وشباب من الجنسين وشيوخ يضعون الكتاب إلى جوار الرغيف ، لأن كلاً منهما ضرورى ، وكلاً رخيص . ما أجمل أن يوضع إلى جوار الكتاب والرغيف الاسطوانة أيضاً ..!

الرسوم الجمركية على الاسطوانات :

وعلى ذكر الاسطوانات الرخيصة السعر ، أشرت منذ قليل إلى عمل آخر تقوم به وزارة الثقافة فى هذا الصدد ، ولم أوضح طبيعة هذا العمل . إنه إلغاء الرسوم الجمركية على الاسطوانات الثقافية ، أى الاسطوانات التى تحمل تسجيلات موسيقية رفيعة ، تعتبر جزءاً من ثقافة الناس فى حقل الموسيقى .

ووزارة الثقافة مشغولة الآن بالعمل على رفع هذه الرسوم عن كاهل مستهلكى هذه الاسطوانات ، مما يؤدى إلى انخفاض سعرها ، وازدياد تداولها . فإذا أضفنا إلى هذا الاسطوانات المخفضة الثمن التى تنوى الوزارة طرحها قريباً لأدركنا أن عملا مبشراً بخير النتائج يوشك أن يتم فى سبيل توفير أسباب الثقافة الموسيقية للناس .

أقول هذا وأنا غير غافل عن حقيقة هامة ، هى أن إمكانيات وزارة الثقافة محدودة ، ولا يمكن أن تسمح لها ، فى الوقت الحالى — بإتاحة هذا اللون من الثقافة لغير عدد قليل من الناس . ولكن هذا لا يمنع قط من تسجيل هذه الظاهرة . إن الكثير مما تقوم به الوزارة الآن إن هو إلا بدايات لأشياء ينبغى أن تكون أكبر من هذا بكثير ، ولكنها — كما قلت دائماً — بدايات ثورية ، تؤذن بعهد خلاق جديد . ومن هنا يأتى احتفالى بها .

وعلى ذكر الرسوم الجمركية على وسائل الثقافة ، أحب أن أعرض على المسئولين فى وزارة الثقافة ، وعلى المفكرين عامة ، رغبة أبديت لى من عديد من الشباب الذين أتعامل معهم ، سواء فى الجامعة ، أو فى الندوات الثقافية والفنية التى أساهم فيها بين الحين والحين ؛ تلك الرغبة هى : الكتاب الجيد الرخيص الثمن .

كان آخر ما سمعت عن هذه الرغبة من أيام قليلة ، وفى غضون ندوة إذاعية عنوانها : « هل هذا جيل غير قارئ ؟ » . لقد شكا لى الشباب الذين ساهموا فى هذه الندوة من أنهم يفتقدون الكتاب العميق ، الجيد العرض ، الذى لا يرهق ميزانياتهم الصغيرة . وسألتهم : وكيف السبيل إلى ذلك ؟ قالوا : معونة الدولة . أليست

الدولة تعين سواد الناس على أن يأكلوا الرغيف رخيصاً ، وفى سبيل هذا تتكلف ملايين الجنيهات فى العام ؟ قلت نعم . خمسة أو لعلها ستة ملايين . قالوا : نحن نكتفى بنصف أو ربع مليون ، ينفق على سنتين أو ثلاث ، لدعم نشر وتداول الكتاب الذى نريد .

فكرة معقولة ، كما ترى ، ومطلب غير عسير التحقيق !

الثقافة وراديو الترانزيستور :

استمعت ، هنا فى المصيف فى بور سعيد ، إلى برنامج نقدى طريف قدّمه البرنامج الثانى ، وتناول فيه بالبحث : « فن نجيب محفوظ » عن طريق أسئلة وأجوبة بين الكاتب والمذيع .

أعجبت كثيراً بالبرنامج ، رغم ما شابه من طول أفرط شيئاً ما ، ومن بعض تدخّل من المذيع ، كان من الممكن الاستغناء عنه . وشاقنى من البرنامج أنه مقال نقدى حى ، يمكن لغير المختصين بالنقد أو المهتمين به بصفة خاصة ، أن يستمعوا إليه بغير ملل .

لقد شاركنى الاستماع إلى البرنامج بعض قريباتى ممن قرأن روايات نجيب محفوظ ، وأحببن أن يعرفن عنها شيئاً من فم المؤلف ومن آراء النقاد . وهؤلاء استمعوا إلى البرنامج حتى نهايته ، فى انتباه تام ، وفاض انتباههن بعد نهايته فشملنى أنا بأسئلة كثيرة عن نقاط لم تستوف فى البرنامج .

هذه خدمة أخرى يقدمها البرنامج الثانى لجماهير المستمعين ، وهى خدمة زادت أضعافاً بفضل الموجة القوية التى أعطيت للبرنامج أخيراً ، فمنحته قدرة على الوصول إلى ملايين المستمعين . وأصبح شعار : « الثقافة للملايين » ، حقيقة واقعة ، وليس مجرد أمنية طيبة .

ووجدتنى بعد انتهاء البرنامج ، أفكر فى حقيقة جذبت انتباهى . لقد استمعت إلى بحث عن فن نجيب محفوظ ، من جهاز صغير جداً ، هو أحد أجهزة الترانزيستور التى أخذت تنتشر فى بلادنا ، والتى سيزداد انتشارها فى المستقبل بعد أن بدأت مصانع الجمهورية تنتجها على نطاق شعبى .

إن هذه الأجهزة تستخدم الآن — أساساً — كوسيلة ترفيه . فبناتنا المراهقات وأولادنا المراهقون يسيرون الآن وقد تدلت من أكتافهم راديوهات الترانزيستور تردد الأغانى العاطفية .

ولكن وقتاً سيجىء قريباً ، تستعمل فيه الأجهزة فيما هو أعمق وأكثر جدية . إذ ذاك يستمع ملايين الناس إلى مئات البرامج عن فن نجيب محفوظ ، وفن غيره من الكتاب الكبار والفنانين الذين ساهموا فى إثراء أدبنا وفنوننا .

إنى أعتقد أن المستقبل سيكون حافلا بكل ما يرفع من شأن الإنسان ، ويزيد من ثقافته . والدلائل كلها تشير إلى أن اعتقادى هذا وطيد الأساس .

على الراعى



عباس محمود العقاد ناقداً

بقلم الدكتور محمد مندور

(٣)

فرغنا فى المقالين السابقين عن الأستاذ عباس محمود العقاد من فلسفته العامة فى الحياة وارتباطها الوثيق بآرائه فى الأدب والنقد، كما فرغنا من خصومته مع المدرسة التقليدية وعلى رأسها أحمد شوقى، وبقى أن ننظر فى آرائه العامة فى الشعر ونقده، وفى الدراسة الأدبية وهدفها ومنهجها، ثم فى السيرة ومنهجه فى كتابتها.

• نظرية الشعر

والنظرية العامة التى يلوح أن الأستاذ العقاد قد تحمس لها، هو وزميلاه شكرى والمازنى روّاد دعوة التجديد فى الشعر المعاصر هى النظرية التى تطالب بأن يكون الشعر تعبيراً عن وجدان الشاعر وحياته الباطنية أى صورة لنفسه، فهو يقول فى مقدمة كتابه «ابن الرومى — حياته من شعره» عن الطبيعة الفنية أن «تمامها إنما يتحقق بأن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى عن الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفى فيها ذكر الأماكن والأسماء ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان».

وهو يبلغ بهذا الرأى أقصاه عندما يقول فى مقال له بمجموعة «ساعات بين الكتب» إنه إذا لم تعرف حياة الشاعر من ديوانه فما هو بشاعر، ولو كان له عشرات الدواوين.

والذى لاشك فيه أن الأستاذ العقاد إنما انساق إلى هذه النظرة المتحمسة لشعر الوجدان الذاتى بالدعوة التى قادها هو وزميلاه لتجديد الشعر العربى المعاصر ثم باتجاهه النفسى فى البحث الدائم عن خلجات النفس البشرية ومحاولة اكتشاف شخصيات الأدباء من خلال إنتاجهم الأدبى وذلك بالرغم مما فى هذه النظرة من إسراف، فهناك ضروب من الشعر يختفى فيها الشاعر ويجب أن يختفى كالشعر الملحمى والشعر التمثيلى، بل إن الشعر الغنائى نفسه منه ما لا نعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر بل نلتمس عنها بعض اللمحات من نظرته إلى الأشياء والناس، ومن أسلوب عرضه عندما نحس أن هذا الشاعر أو ذاك — مثلا — متفائل أو متشائم، وعاطفى انفعالى، أو متهكم ساخر. وأما الشعر الذى يتخذ الشاعر نفسه محوراً له فهو الشعر الرومانسى وحده، ومن المؤكد أن الأستاذ العقاد نفسه قد قال كثيراً من الشعر غير الشخصى الذى لا نعثر فيه على شخصيته بطريق مباشر، وكل ما نستطيع أن نستشفه منه هو الحالة النفسية التى صدر عنها أو فلسفة الحياة التى يريد أن يوحى لنا بها. ومن المعلوم أن شعراء الفن للفن وجماعة البرناسيين قد كان مصدر ثورتهم على الشعر الرومانسى هو الإفراط فى «الأنا» التى طغت على شعرهم كله حتى أحالته إلى مجرد وسيلة للتعبير عن هذه «الأنا» دون عناية كافية بالقيم الجمالية للشعر مما دعا أصحاب الفن للفن إلى القول بأن الشعر لا ينبغى

أن ينحط إلى مستوى الوسيلة مهما شرفت ، بل يجب أن يعتبر غاية فى ذاته ، أى أن يكون خلقاً للقيم الجمالية قبل كل شئ ، حتى ذهبوا إلى حد القول بأن اللغة ليست وسيلة فى الشعر ، بل إنها كحجر الرخام الذى ينحت منه الشاعر صوره على نحو ما ينحت المثال تماثيله من الرخام .

ولكن مثل هذه النظرية كان من السهل أن تستغل أقوى استغلال ضد شاعر كبير كأحمد شوقى الذى يصعب أن نستخلص من شعره الوفير صورة نفسية متكاملة لشخصه ، وربما كان ذلك لأن شوقى لم يكن يقول الشعر للتنفيس عن نفسه بقدر ما كان يقوله لاكتساب الحظوة الملكية حيناً والشهرة الشعبية العربية حيناً آخر . وقد عاب العقاد عليه كل ذلك كما أوضحنا فى المقال السابق عند حديثنا عن الخصومة بينهما .

● مجال الشعر

وتأسيساً على هذه النظرية العامة كان من الضرورى أن يطالب العقاد كل شاعر بأن يصدر عن طبعه ، وألا يحاول القول فيما يتعارض مع هذا الطبع حتى يأتى شعره صورة لروحه وهذه النتيجة المنطقية نستطيع أن نطالعها فى مقدمة كتاب « ابن الرومى » حيث يقول :

« ان مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء ويتفرق الإعجاب بها بين القراء ، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثرها ، وهو بعد شاعر لا غبار عليه لأنه يحسن نمطاً من الشعر يقيم به الشاعرية كالجمال فى الحسان يروقنا فى كل وجه بلون وسمة وهو فى جميع الوجوه رائق جميل ، وكالملحة الواحدة من ملامح الجمال تحلو فى هذا الوجه وتحلو فى ذاك ، ولا تشابه بينهما فى غير الحلاوة : ففى العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها ، ولا تتفق اثنتان منها فى معانى النظرات ومحاسن الصفات وليس هناك إلا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال » .

وهذا حق ومتسق مع نظرة العقاد العامة للشعر ، ولكننا — لسوء الحظ — لا نلبث أن نطالع له آراء أخرى مناقضة لهذا الرأى تمام المناقضة مثل قوله فى « حد الشاعر العظيم » من مقال له عن المتنبى فى مجموعة « مطالعات فى الكتب والحياة » :

« ومن الشعراء من يطربك متغزلا أو يعجبك واصفاً أو من يشجوك شاكياً أو راثياً ، أو من تستمع له فتحلو لك نغمته فى بعض مذاهبه ، ولكنك لا تلقى عنده مستمعاً فى غير الباب الذى تستحسنه منه فهؤلاء الشعراء تستريح النفس إليهم فى حالة من حالاتها وتتسلى بهم فى بعض نوباتها غير أنها لا تشعر بعظمة فيهم حين تنصت إليهم وهى على حق فيما تراه فإن الشاعر الذى لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التى ليس فيها غير وتر فرد فهى تنطق بصوت واحد من أصوات تلك الحياة ولكنها لا تتسع لتمثيل روايتها الكبرى بأصواتها المنوعة وأصدائها المختلفة المتجاوبة » .

ونحن لا نريد أن نناقش هذا الرأى إلا بآراء العقاد الأخرى نفسها فنسأل كيف يمكن أن ينطق الشاعر بكافة النغمات المتناقضة المتضاربة ، بل لنقل المتناغمة المتجاوبة أو المتكاملة مادام العقاد نفسه يطالب الشاعر بأن يكون شعره صورة لنفسه. والغالب أن تكون النفس ذات لون خاص واتجاه معين ، ومطالبتها بأن تجمع بين الاتجاهات والألوان والنغمات كافة ، مطالبة لها بما ليس فيها . وهذا يناقض نظرية العقاد العامة كما يناقض ما نستطيع أن نستخلصه من الآداب كافة وإلا لجاز أن نتنكر لشعر الرومانسيين مثلاً لأنهم لم يصدروا فى كل شعرهم إلا عن حالة نفسية محددة لا تعدد فيها ، ولم يعزفوا إلا على وتر واحد ، بل إن وتر كل فرد منهم يختلف عن وتر الآخر ، وفى هذا تكمن أصالته الفريدة . ونحن نقرأ دواوين عدد من كبار شعرائنا المعاصرين فيخيل إلينا أحياناً كثيرة أننا لم نقرأ غير قصيدة واحدة متنوعة . فدواوين « ناجى » مثلاً تكاد تكون قصيدة غرام متصلة . وديوان « الشابى » يكاد يكون ثورة نفسية متلاحقة الانفجار . ودواوين على محمود طه تكاد تكون فرحة مستمرة بالحياة . ودواوين شكرى تكاد تكون تأملاً متصلاً واستبطاناً مستمراً لذاته . ومن المؤكد أننا لا نستطيع أن ننكر العظمة على كل هؤلاء الشعراء لمجرد أنهم لم يعزفوا على كافة النغمات . وهنا نلتقى برأى العقاد الأول المتمشى مع نظرته العامة للشعر .

● موضوعات الشعر

ولكننا عندما ننظر فى مجالات الشعر وموضوعاته التى طرقها العقاد نفسه فى دواوينه العديدة نميل إلى الاعتقاد بأن العقاد قد آثر لنفسه الضرب على سائر النغمات ، فله الشعر الفلسفى والشعر العاطفى وشعر المناسبات التقليدية ، بل ونراه يحاول أن يكتشف موضوعات جديدة للشعر على نحو مافعل فى ديوانه « عابر سبيل » حيث يحدثنا أن فى الحياة العادية وفى الشوارع والحوانيت أشياء كثيرة تصلح لأن تكون مادة للشعر مثل : الفواكه المكدسة فى الحوانيت — أو القرود الحبيسة فى حديقة الحيوان . وقد نظم هذا الديوان كله فى هذه الأشياء وأشباهها .

وإنه وإن يكن هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول موضوعات الشعر وما يصلح منها ، ولا يصلح لأن يكون مادة لهذا الفن الجميل ، إلا أن هناك مع ذلك إجماعاً على أن النظم فى موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعراً أى فناً جميلا إلا إذا استطاع الشاعر أن يضفى الجمال على ما يصف أو أن ينتزعه منه حتى تهتز له النفس أو تطمئن حاسة الجمال . وذلك إما بفضل الصور الشعرية التى ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشىء تافه ، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخبرة التى يضفيها الشاعر على الشىء القبيح أو المؤلم ، أى بفضل المشاركة الوجدانية التى تجمع بين الشاعر وبين ما يصف .

ووصف الأشياء العادية التى تبدو تافهة لم يبتكرها الأستاذ العقاد فى الشعر العربى ، وأكبر الظن أن ابن الرومى هو الذى وجّهه هذه الوجهة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن ابن الرومى كان من الشعراء المفضلين الذين تناولهم العقاد ، كما تناولهم زميله المازنى بالدراسة والنقد . ولابن الرومى فى شعر المشاهدات اليومية العادية — أى شعر عابر السبيل — مقطوعات فنية رائعة مثل وصفه للخباز وغيره ؛ ولكن العقاد لا يستطيع أن يتمهل عند ما يصف ليخلق شيئاً من لا شىء ، وينحت الصور الجميلة من الحركات التافهة ، كما يفعل ابن الرومى ، بل نراه يفرّ من موضوع وصفه إلى التداعى ، وهو تداعٍ لا يسوقه الخيال الشعرى ولا الفيض العاطفى بل يسوقه الفكر ، والعقاد بطبيعته رجل فكر قبل كل شىء ، وكثيراً ما يأتى تداعياً متلمساً مجتلبًا قد يدل على براعة ، ولكنه لا يدل على شاعرية مصورة أو عطف إنسانى عميق على نحو ما أوضحنا فى الجزء الأول من كتابنا « الشعر المصرى بعد شوقى » . والحديث عن الشارع والزقاق والقرية استطاع الاشتراكيون والواقعيون أن يخلقوا منه شعراً وأدباً رائعاً فى كثير من الحالات . ولكن العقاد فى « عابر سبيل » قد آثر أن يتحدث عن الأشياء والحيوانات عن أن يتحدث عن الناس وحياتهم ، وما كان له أن يصدر عن تلك النزعة التى يعاديها فى عنف .

ومن البيّن أنه بغير مثل هذه الفلسفة الحانية على الناس العاديين وكفاحهم الشاق فى الحياة ، من الممكن أن تؤدى مثل هذه النزعة فى شعرنا العربى إلى الانتكاس نحو الهوّة التى كان قد وصل إليها قبل البارودى عندما انتهى الأمر به إلى معالجة التوافه مثل : وصف القلم أو المحبرة أو هدية عنب أو ما شاكل ذلك من موضوعات كان الشعراء يفتعلون فيها الشعر ويتسابقون فى إظهار المهارة اللفظية أو توليدات الخيال دون أن يحفزهم إلى قول الشعر حافز إنسانى قوى أو عاطفة حانية أو خيال خلاّق فى غير تصنُّع أو اجتلاب .

وكما حاول العقاد أن يقول الشعر على لسان « عابر سبيل » فإنه أراد أيضاً أن يوجه الشعر والشعراء وجهة جديدة يقول إنها الوجهة المخلية الواجبة ، وهى وجهة التغنى بالكروان بدل البلبل الذى يؤكد الأستاذ العقاد أنه لم يسمعه ولا رآه قط فى بلادنا ولا يعتبره

من طيور بيئتنا الطبيعية ، ويتهم شعراءنا بترديد اسمه بالباطل نقلاً عن الشعراء الغربيين . ولست من علماء الحيوان والطيور لأفصل فى زعم الأستاذ العقاد، ولكنى أعلم أن أهلى فى الريف يسمون طائراً صغيراً يزقزق على الأشجار باسم « البلبل » . ولقد حدث فى أجازتى القصيرة الأخيرة بالريف أن جاءنى أطفالى صائحين بأنهم قد اصطادوا ببندقية الرش بلبلاً أرونى إياه ، فإذا به يشبه العصفور إلا أنه أنحف منه جسماً وأطول ذنباً ومنقاراً . وما أحسب أن الشعراء يعتبرون من الضالين إذا كانوا قد جاروا أهل قريتنا وأطفالى فى الحديث عن البلبل وزقزقته . ولكننا مع ذلك قد ظفرنا من الأستاذ العقاد بديوان قائم بذاته خصص معظمه لتغريد الكروان وإيحاءاته وسمَّاه « هــدية الكروان » ، وإن كنت أعتبر القصيدة الأولى التى كتبها الأستاذ العقاد عن الكروان ونشرها فى الجزء الأول من ديوانه لا تزال خير ما قال بوحى من الكروان ، وأن ما قاله بعد ذلك فيه . وبعد أن اعتبر هذا الموضوع كشفاً جديداً لا يسمو إلى مستوى هذه القصيدة التلقائية الأولى التى مطلعها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان
صوتاً يرفرف فى الهزيع الثانى
يحدو الكواكب وهو أخفَى موضعاً
من نائغ فى غمرة النسيــان

● الشعر والمضمون

ومع ذلك فمن رأينا أن الأستاذ العقاد قد كان أكثر توفيقاً، وأسدَّ توجهاً فى حديثه عن مضمون الشعر، أكثر من حديثه عن موضوعات الشعر ومجالاته فهو قد صحح بلا ريب تصحيحاً سليماً ما فهمه بعض الأدباء والشعراء التقليديين من دعوته هو وزميلاه إلى التجديد ، إذ ظن بعضهم أن التجديد يتحقق بالحديث مثلا عن القطار أو الطائرة بدلاً من الناقة على نحو ما فعل الشاعر البدوى محمد عبد المطلب بل الشاعر الحضرى على الجارم ، فبادر الأستاذ العقاد وجماعته بتصحيح هذا الفهم الخاطئ مؤكدين بحق أن التجديد المطلوب لا يتحقق باختيار موضوع جديد بل يتحقق بالمضمون الجديد أى بالخواطر والأحاسيس والتأملات الأصيلة المبتكرة النابعــة من ذات النفس العصرية بثقافتها وفلسفتها وطرائق انفعالها بالحياة ، فقال العقاد عن « العصرية فى الشعر » :

« إن وصف الطائرة لا ينم عن روح عصرية إلا كما ينم وصف قطار من الجمال دخل مدينة لوندرة أو باريس على جاهلية الشاعر الإنجليزى أو الفرنسى فإذا مثل الطيارة بدوى قادم من جوف الصحراء فليس يستخرج أحد من ذلك أنه حديث الذهن مدنى النفس إذ ليس المعول فى معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر » .

بل لقد صحح العقاد أيضاً بعض المقاييس القديمة ، أو على الأصح ناصر من القدماء من يستحق المناصرة فى ضوء ثقافتنا العصرية الواسعة .

فابن قتيبة فى كتابه « عن الشعر والشعراء » نراه يقسم الشعر إلى أنواع منها ما حسن لفظه وحسن معناه ، ومنها ما فسد أحدهما ، ونراه فى الحديث عن المعنى يتطلب فى كل بيت أو أبيات من الشعر معنى عقلياً أو حكمة أخلاقية . وعلى هذا الأساس يعيب بعض الشعر الرائع بدعوى خلوه من المعنى مثل قول كثيّر فى وصف عودة الحجيج :

ولما قضينا من مِنًى كلَّ حاجة
ومسَّح بالأركان من هو ماسحُ
وشُدَّت على حدْب المطايا رحالنا
ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المَطىِّ الأباطح
نقعنا قلوباً بالأحاديث واشتفت
بذاك قلوبٌ منضجاتٌ قرائح
ولم نخش ريب الدهر فى كل حالة
ولا راعنا منه سنيحٌ وبارح

وجاء عبد القاهر الجرجانى الناقد الفحل صاحب « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » فصحح هذا الفهم الخاطئ لابن قتيبة ، ودافع عن هذه الأبيات الجميلة أروع دفاع مظهراً ما فيها من براعة التصوير ، مؤكداً أن الشعر قد يخلو مما يسميه ابن قتيبة بالمعنى ، ومع ذلك يبلغ الذروة فى الشاعرية بقوة تصويره كما هو الحال فى هذه الأبيات .

ثم جاء الأستاذ العقاد فكتب فى صحيفة البلاغ سنة ١٩٢٥ مقالتين مدروستين بعنوان « فى الأساليب » ونشرهما بعد ذلك فى مجموعة « مراجعات فى الآداب والفنون » . وفى إحداهما يورد أبيات كثيّر ، وأخرى للعتابى فى وداع جارية ثم يعلق على المقطوعتين بقوله :

« والمقطوعتان ولا ريب من أعذب الشعر وأسلسه وهما كذلك خلو مما تعود النقاد أن يسموه بالمعانى فى الشعر ولكنا لا نقول مع القائلين إنها طلاوة لفظية ليس إلا .... ولسنا نحسب الفضل فى استحسانهما للحروف والكلمات كما يحسبون فإن فى الشعر شيئاً غير الألفاظ والمعانى الذهنية وهو الصور الخيالية وما تنطوى عليه من دعاوى الشعور . وأبيات هاتين القطعتين حافلة بالصور التى تتوارد على الخيال كما تتوارد المناظر للعين فى الصور المتحركة فيكاد القارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها بما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة ، ولو أن أبيات كثير نقلت إلى اللوحة لملأت فراغاً من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من قصائد المعانى وقصص الوقائع لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم ويشدون رواحلهم ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن قضوا فريضتهم التى فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم ، ثم تنقل لك صورة البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل وتنساب أحياناً كما تنساب الأمواج كرة بعد كرة وفوجاً بعد فوج . ثم تنقل إليك فى المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات يتجاذبون أطرافاً من الحديث ويتطارحون آلافاً من الروايات والأنباء ويذهبون فى ذلك كل مذهب تلم به الأذهان فى حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار متباين التجارب والأطوار ثم تنقل إليك صورة القائل وما فى نفسه من الشجن واللوعة ، وما يحركه من ذاك إلى التسلى بالحديث واللياذ بغمار الناس ، ولا تفوتك من تلك الصورة قصة كاملة تنبئك عنها « القلوب المنضجات القرائح » وتدل عليها رائحة السآمة التى تنسم عليك من قوله « ومسح بالأركان من هو ماسح » ... كأنما تمسيح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك الرحلة وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسحها من الماسحين وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواشى شتى يضفيها الخيال وتمليها البديهة ، فإذا أنت من الأبيات الخمسة فى واد يموج بالمشاهد ويتتابع بدواعى الشعور . وفى ذلك على ما نرى شىء غير اللفظ السهل الذى يحسب قوم من النقاد أنه كل ما فى هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب » .

ويستفاد من هذا التعليق وأمثاله أو على الأصح ينبنى عليه أن اللغة ووسائل تصويرها تعتبر عنصراً أساسياً فى الشعر قد لا يقل أهمية عن المضمون الفكرى أو العاطفى ومع ذلك نرى العقاد وبخاصة فى مجال الجدل النقدى يتنكر أحياناً للغة وأهميتها تنكراً تاماً وذلك على نحو ما فعل عند حديثه عن الشاعر البدوى محمد عبد المطلب فى كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » حيث يقول فى معرض محاجة عبد المطلب ومدرسته التى كانت تعنى باللغة عناية بالغة :

« وغنى عن الشرح أن اللغة ليست هى الشعر وأن الشعر ليس هو اللغة وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الألحان ، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان وإنما هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات فإذا وجدت الفحولة البدوية وجدت أدلة النظم والتعبير وبقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والأحاسيس التى يعبر عنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه بغير اللغات » .

ولقد يقرُّ بعض النقاد الأستاذ العقاد فى نقده لإسراف عبد المطلب اللغوى وبحثه عن الغريب المهجور من الألفاظ ، ولكننى لا أحسب ناقداً واحداً يقره على إهمال اللغة أو التنكر لأهميتها ، أو ادّعاء الشاعرية لمجرد وجود الباعث أو تلجلج الخواطر والأحاسيس فى نفس إنسان . فهذه الخواطر والأحاسيس لا يمكن أن تصبح شعراً ذا قيم جمالية إلا إذا نجح الشاعر فى أن يصورها بوساطة اللغة وبأسلوبه الخاص التصوير المعبر الموحى .

ومما لا شك فيه أن هذه النظرة قد كانت الأساس الذى اعتمد عليه جماعة الديوان عندما اتخذوا إمكان ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى دون أن يفقد شيئاً من جماله — اتخذوا ذلك مقياساً للحكم على جمال

الشعر أو عدمه . وإذا كان المازنى هو الذى تحدَّث عن هذا المقياس ودافع عنه فإن الشيخ محمد خليفة التونسى مريد العقاد وجامع كتاب « فصول من النقد عند العقاد » يؤكد لنا فى هامش خطير كتبه فى ص ٢٩٦ من هذا الكتاب أن المازنى قد أخذ هذا المقياس عن العقاد مستدلاً على ذلك بالفقرة السابقة التى يؤكد فيها العقاد أن الشعر ملكة إنسانية لا لغوية لما يترتب على ذلك من أن الشعر الجيد يظل جيداً فى كل لغة لأن جودته إنما تأتى من باعثه وما يتضمنه من خواطر وأحاسيس . ويكفينا فى الرد على هذا الرأى أن نحيل إلى ما سبق أن أوضحناه من محور الخصومة التى قامت بين الرومانسيين وأصحاب نظرية الفن للفن ثم الرمزيين، وبخاصة إذا ذكرنا أن رائد الفن للفن فى فرنسا نفسها قد كان « تيوفيل جوتييه » الذى ابتدأ حياته رومانسياً متعصباً واقتتل فى سبيل الرومانسية فى الليلة الأولى لعرضه مسرحية هرنانى الرومانسية لفيكتور هيجو، وذكرنا كذلك أن الرمزيين كانوا يعتقدون أن الشعر موسيقى لغوية قبل كل شىء . ومن الواضح أن الشاعر الذى لا يعرف كيف يستخرج من اللغة موسيقاها لن تغنى عند الرمزيين وغيرهم بواعثه وخواطره وأحاسيسه .

● منهج الدراسة الأدبية

لقد رأينا حتى الآن العقاد ناقداً فرأيناه يحرص على التقييم والتوجيه أكثر من حرصه على التفسير والتعليل، وقد يكونفى هذا الإتجاه ما يتمشى مع طبيعة النقد الأدبى ويميزه عما نسميه بالدراسة الأدبية، ولكنه مما لا شك فيه أن الظروف التى تولى فيها العقاد مهمة النقد الأدبى ، قد ساعدت على دفعه نحو هذه الوجهة. فهو فى الواقع لم يكن ينقد فحسب بل كان يخوض معارك ويرفع رايات ، ويدعو دعوة جديدة . ومن هنا كان حرصه على التقييم أى على الحكم على الإنتاج الأدبى فى ذاته بالجودة أو الرداءة ، وتفضيل قيم على



أخرى ، والدعوة إلى قيم جديدة بدلا من القيم القديمة البالية ، كما أن هذه الظروف هى التى وجهته نحو النقد التطبيقى أى نقد القصائد الشعرية لشوقى وغيره نقداً تفصيلياً دون عناية كبيرة بفلسفة الأدب عامة والشعر خاصة ونظرياته ومذاهبه ومصادره وأهدافه على نحو ما أوضحنا فى مقالنا عن ميخائيل نعيمة بهذه السلسلة حيث تحدثنا عن المقاييس النظرية العامة التى أراد نعيمة أن يخضع لها الأدب وهى مقاييس استمدها من الحاجات الإنسانية التى يجب أن يشبعها ذلك الأدب كحاجتنا إلى التعبير عن ذواتنا وحاجتنا إلى الموسيقى ، وحاجتنا إلى الجمال ، وحاجتنا إلى نور نهتدى به فى الحياة . وإن يكن من الواضح أيضاً أن نقد العقاد التطبيقى قد صدر طبعاً عن آراء ونظريات عامة فى الأدب عامة والشعر خاصة ، ولكنها نظريات وآراء نستطيع نحن أن نستخلصها من تطبيقه ولكنه لم يجمع أشتاتها ولم يفصل أصولها العامة ، وهذا هو ما حاولناه عندما تحدثنا فى مقالنا الأول عنه عن فلسفته العامة فى الحياة ، وأرجعناها إلى إيمانه العميق بالفردية والحرية ، وربطنا بين هذه الفلسفة العامة وفلسفته الأدبية .

وأما الدراسة الأدبية فتختلف عند العقاد اختلافاً كبيراً عن النقد الأدبى ، فاهتمامه فيها ينصب أولاً

وقبل كل شيء على التعليل والتفسير أكثر من انصبابه على التقييم والنظر فى القيم الجمالية ، وإن كنا نلاحظ أنه قد اختار لدراساته الأدبية دائماً الشعراء الذين تنطبق عليهم فلسفته الأدبية العامة المتصلة بفلسفته فى الحياة ، فنراه يختار من بين شعراء العرب القدماء أبا نواس الحسن بن هانئ والمتنبى وأبا العلاء المعرّى وابن الرومى ، وأربعتهم شعراء ذوو أصالة فردية تتضح شخصياتهم فى شعرهم وليسوا من الغارقين فى عمود الشعر العربى وقوالبه التقليدية .

والدراسة الأدبية تقوم فى جامعات العالم على منهج علمى يجمع بين التاريخ والتفسير والنقد ، وهو منهج يمكن أن يختلف فيه أساتذة الأدب وفقاً للأهمية النسبية التى يعطيها كلٌّ منهم لأحد هذه العناصر فيولى أحدهم الأهمية الأولى للتاريخ أو للتفسير أو للنقد ، كما أن كلاً من هذه العناصر يمكن أن تختلف فيه وجهات النظر ، فيصبّ أستاذ اهتمامه على تاريخ العصر والبيئة على حين يصبّ آخر هذا الاهتمام على تاريخ حياة الأديب الشخصية ، كما أن التفسير قد يكون اجتماعياً وقد يكون نفسياً ، والنقد قد يكون ذاتياً تأثرياً أو قاعدياً موضوعياً كما قد يكون جمالياً أو أيدولوجياً .

* * *

والواقع أن منهج الدراسة الأدبية لم يتبلور بعد فى بلادنا العربية ولا رسمت له خطط ومذاهب ، وما من شك فى أن جامعاتنا تعتبر مختلفة فى دراسة المناهج والتأليف فيها بوجه عام ، مع أن الابحاث الجدية المثمرة لا يمكن أن تقوم فى كافة العلوم إلا على أساس المناهج السليمة حتى ليخيل إلينا اليوم أن أهم ما نفتقر إليه فى حياتنا كلها هو المناهج السليمة فى العلم والعمل على السواء ، ولذلك ترانا نغتبط عند ما نرى أديباً كبيراً كالعقاد يحاول خارج الجامعة أن يكون له منهج متميز فى الدراسة الأدبية وهو المنهج النفسى .

هذا ولقد أثار صديقنا الشمالى الأستاذ سامى الدروبى فى جريدة الشعب مشكلة التعليل فى الأدب وأخذ يقارن بين منهج الدكتور طه حسين فى هذا التعليل ومنهج الأستاذ العقاد فقال : إن منهج الدكتور طه حسين هو المنهج الاجتماعى منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية وأعلامها من أمثال ، دوركيم — وليفى بريل وغيرهما ، على حين أن منهج العقاد هو المنهج النفسى الذى يفضله الأستاذ الدروبى ويريد أن يستمر فيه على ضوء نظريات علم النفس الفردى وعلم الطبائع الجديدة وبالفعل نشر فى الجريدة نفسها دراستين على أساس هذا المنهج عن أبى نواس الذى يبلور شخصيته الإنسانية والشعرية فى طابعه العصبى القلق المتمرد المتحدى ، والأخرى عن أبى العلاء المعرى وطبعه العاطفى .

والحقيقة أن مناهج نقدنا وتعليلنا الأدبى فى نهضتنا الحديثة أوسع بكثير من التخطيط الذى حاول أن يرسمه الأستاذ الدروبى . ومنابع مناهجنا فى النقد والتعليل أغزر بكثير من مدرسة الاجتماع الفرنسية ومدرسة علم النفس . وقد ثارت حول هذه المناهج مناقشات ضافية بلغت فى بعض الأحيان حدّ العنف ، ونشرت هذه المناقشات فى كتب . وكنا نود أن لو وسع صديقنا الدروبى مجال اطلاعه على نقدنا المعاصر قبل أن يخطط له .

ومنهج طه حسين فى الدراسة الأدبية ليس منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية بل هو أقدم منها لأنه يرجع إلى مذهب « تين » وهو المذهب الذى فصل أصوله هذا الناقد الفرنسى الكبير فى المقدمة الضخمة التى كتبها لمؤلفه الكبير عن « تاريخ الآداب الإنجليزية » وزعم فيها أن فى استطاعة المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب وأدب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر والبيئة والعصر ، وبهذه العناصر الثلاثة حاول أن يفسر اختلاف الأدب الإنجليزى مثلاً عن غيره من



الآداب العالمية كما يفسر اختلاف نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن أخرى ، وبالمثل يفسر اختلاف أديب عن آخر . وإذا كان طه حسين قد استخدم هذا المنهج فى رسالته عن « ذكرى أبى العلاء المعرى » فمن المؤكد أنه صدر فى ذلك عن « تين » لا عن « دوركيم » أو « ليڤى بريل » اللذين لا نعرف لهما أو لغيرهما من علماء الاجتماع الفرنسى قولاً فى مناهج الدراسة الأدبية وهم لا يعنون بالأدب إلا كمرآة للمجتمع ، ويفسرون الحياة الاجتماعية مستعينين بالأدب لا مستعينين بالحياة الاجتماعية .

والمنهج النفسى الذى يستخدمه الأستاذ العقاد فى دراسته لأبى نواس وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء عندما يحرص قبل كل شىء على أن يستخلص صورة نفسية لهؤلاء الشعراء من شعرهم دون حرص شديد على دراسة القيم الجمالية لهذا الشعر أو الحكم على صلته بالحياة وتعبيره عن قيم عصره وجنسه وبيئته يخيل إلينا أن الأستاذ الدروبى قد ظلم العقاد عندما قال : إنه قد اصطنع المنهج النفسى . فالعقاد إنما صدر ، كما سبق أن أوضحنا ، عن فلسفة عامة فى الحياة هى الفلسفة المولعة بالأصالة الفردية وبالشخصية المتميزة ، فهو يقول مثلاً فى مقدمة كتابه عن ابن الرومى — حياته من شعره

« هذه ترجمةوليست بترجمةلأنالترجمة يغلب أن تكون قصةحياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تسمى صورة حياة ولا أن تكون ترجمة ابن الرومى صورة خير من أن تكون قصة لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ولكننا إذا نظرنا فى ديوانه وجدنا مرآة صادقة ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب » .

ومع ذلك فإننا نظلم العقاد أيضاً إذا قلنا إنه يهمل التاريخ فهو يخصص الفصل الأول من كتابه عن ابن الرومى لدراسة عصره أى القرن الثالث للهجرة وحالة الحكومة والساسة ونظام الإقطاع والحالة الاجتماعية والفكرية والشعر والدين والأخلاق فى ذلك العصر كما نراه يكتب بعد ذلك كتاباً بأكمله باسم « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ويهتم ، بإظهار أهمية البيئة فى دراسة هؤلاء الشعراء فى مقدمة هذا الكتاب حيث يقول :

« أثر البيئة فى شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات ، ومعرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر ، فى كل أمة فى كل جيل ، ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص وألزم فى ذلك فى جيلنا الماضى على الأخص لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً وهى — حتى فى هذه الجامعة — لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة لاختلاف درجة التعلم فى أنحائها وطوائفها بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس العصرية واختلافه بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك . فالبيئة الإنجليزية أو البيئة الفرنسية فى العصر الحاضر واحدة من حيث اللغة والثقافة أو تكاد تكون واحدة فى جميع المدارس وجميع الأنحاء لا اختلاف فيها بين أديبين مثقفين إلا كما يكون الاختلاف بين المهندس والطبيب أو بين الرياضى والمشترع وإلا كما يكون الاختلاف بين الأمزجة والملكات والمزايا النفسية ، ولكن هؤلاء جميعاً يعيشون فى مرحلة واحدة من مراحل الثقافة وفى جو واحد من أجواء الأدب والمعرفة العامة ، وأما فى مصر « الجيـــل الماضى » فقد كان من أدبائها من درس فى باريس ونشأ على نشأة أهل الآستانة ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ونشأ فى قرية من قرى الصعيد وكان منهم من شب فى حجر الحضارة ومنهم من شب فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام ، وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية ، ومنهم من كانت لغته فى نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب ... الخ » .

وما نظن أن طه حسين قد قال عن البيئة وأثرها فى الأدب والأدباء ، أو درس بيئة أبى العلاء أكثر مما

درس العقاد بيئة ابن الرومى وعصره ، وكل ما هنالك لا يعدو اختلاف النسب فى الاعتماد على هذه الدراسة فى تفسير أو تعليل الإنتاج الأدبى لهذا الشاعر أو ذاك . فالعقاد صاحب الفلسفة الفردية يعتمد على شخصية الأديب فى التفسير والتعليل أكثر مما يعتمد طه حسين صاحب المنهج التاريخى وكلاهما فيما نؤكد قد أصاب بعض الحق ولكنه لم يصب كل الحق . فالبيئة والعصر والجنس أو العنصر لا يمكن أن تفسر وحدها الإنتاج الأدبى ، كما أن شخصية الأديب وطبعه ومزاجه لا تكفى أيضاً ، وإنما تصل إلى مايقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين عن طريق التفاعل شخصية الشاعر أو الأديب مع بيئته وعصره . فالأديب العصبى أو العاطفى، أو ماشاء صديقنا الأستاذ الدروبى من نماذج وأنماط لا يمكن أن يسلك فى أدبه مسلكاً عصبياً أو عاطفياً إلا إذا كان فى بيئته وعصره ما يثير عصبيته أو عاطفيته.

ومسألة النماذج والطبائع وتقسيمها النظرية مسألة تقاتلت حولها طويلا مع زميلى الأستاذ محمد خلف الله صاحب كتاب « من الوجهة النفسية — فى دراسة الأدب ونقده » . وقد أنكرت إقحام النماذج النظرية التى تخططها علماء النفس والنظريات السيكولوجية على دراسة الأدب ونقده مؤكداً أن وظيفة النقد الأساسية هى البحث عن الأصالة الفردية للأديب أو الشاعر ، وأن البشر لا يمكن أن ينطووا فى الحياة تحت نماذج لأنه ليس هناك إلا أفراد وبخاصة فى المستوى الممتاز ، وإذا كانت أوراق الشجرة الواحدة لا يمكن أن تتطابق، فكيف نريد أن يتطابق أفراد البشر !

كما عارضت كل هروب من النقد الأدبى الصحيح إلى الدراسات النفسية أو التاريخية . فالأدب فى رأيى فن لغوى جميل . وتجب العناية بناحية الجمال اللغوى فى الأدب ومدى صدقه فى ارتباطه بالحيـاة الفردية والاجتماعية على السواء ، وإن كنت بالبداهة لم يخطر ببالى أن أدعو الناقد إلى الانصراف عن متابعة كل فروع المعرفة التاريخية والاجتماعيـة والنفسية ، بل وأضفت الفلكية ذاتها على نحو ما يستطيع من يريد أن يطالع فى كتابى « فى الميزان الجديد » ولكن على أن تكون كل هذه المعارف كالضوء الداخلى الذى يشع من نفس الأديب فيعينه على استخلاص أصالته الخاصة ، ولكن فى غير إقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده ؛ لأن الأدب منبع لكل تلك المعارف لا فيران تجارب يجرى عليها الباحثون فى علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرهما تجاربهم القاتلة ، وذلك هو ما استقر عليه كبار أساتذتنا الذين تعلمنا عليهم فى الجامعات العالمية . فقد أخذنا عنهم أن لكل فرع من فروع الدراسة منهجه الخاص النابع من طبيعته والمنطبق على مادته الأولية ، وهى اللغة فى حالة الأدب وقيمتها الجمالية ومدى ارتباطها بالقيم الإنسانية . وإننى لأذكر أننى قد وجدت عوناً ساحقاً فى تلك المناقشات عند الأستاذ العالمى المنقطع النظير « جوستاف لانسون » فى الفصل المفصل الرائع الذى كتبه عن « منهج البحث الأدبى » وقد ترجمته إلى اللغة العربية ، ونشرته دار العلم للملايين فى بيروت بعنوان « منهج البحث فى اللغة والأدب » إذ يضم الكتاب فصلا آخر عن منهج البحث فى اللغة للأســتاذ العالمى الآخر « انطوان ماييه » .

والأستاذ « لانسون » فى حديثه عن منهج البحث فى الأدب ينتقد فى شدة منهج « تين » التاريخى لأنه يراه عاجزاً عن تفسير كل شىء عند ما نرى أديبين ينشآن فى عصر واحد وبيئة واحدة ، بل أسرة واحدة أحياناً ككورنى الكبير وأخيه ، وشينييه وأخيه ، ومع ذلك ينبغ أحدهما فى الأدب وتشرق صفحاته على حين يتفه الآخر وتكبو كلماته ، كما ينتقد أيضاً إقحام النظريات العلمية على الدراسة الأدبية على نحو ما فعل الناقد الفرنسى « برونتيير » عندما أخذ يطبق نظرية التطور الداروني على دراساته الأدبية ، فيزعم مثلاً أن المواعظ الدينية هى التى تطورت فأنتجت المذهب الرومانسى ، وأمثال

ذلك من تعسفات ، بل ينكر « لانسون » على مؤرخى الأدب استخدام منهج البحث التاريخى العام مميزاً بين تاريخ الأدب والتاريخ العام لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيا مستمراً فى الحاضر ودائم التأثير فيه بحكم أن الأعمال الأدبية دائمة الحياة والتأثير بفضل ما فيها من قيم إنسانية وجمالية باقية على الزمن على حين أن التاريخ العام يدرس ماضياً منقطعاً لا يؤثر فينا اليوم بطريق مباشر .

وعندما نستقرى الدراسات الأدبية التى ظهرت فى الفترة الأخيرة من حياتنا نرى أن الدراسات التى انحرفت عن المنهج الأدبى المتكامل قد خرجت فى الغالب الأعم عن مجال الأدب ودراسته إلى مجالات أخرى قد تكون نافعة فى ذاتها ، ولكنها لا تدخل فى الأدب ونقده ودراسته . ولعل هذه الحقيقة قد كانت أوضح ما تكون فى الدراسات التى صدرت عما يسمونه بالمنهج النفسى أو النفسانى سواء فى ذلك منهج علم النفس أو منهج فن النفس كما يقول الشيخ محمد خليفة التونسى . وإذا كان المجال لا يسمح بعرض ومناقشة النتائج المتعسفة التى أقحمها بعض الدارسين على شعر ابن الرومى وتطيره وأبى نواس ونرجسيته وعقده النفسية أو مزاجه العصبى فإننا نتساءل بوجه عام عن جدوى هذه الدراسات على الأدب ونقده ودراسته كفن لغوى جميل ، وكوسيلة من وسائل تهذيب البشر ورفع مستواهم الروحى والذوقى والإنسانى الفردى أو الاجتماعى ، وهى دراسات أقصى ما نخلص به منها إذا اعتدلت ولم تتعسف ، الخروج بصور نفسية لبعض الأدباء السابقين ولكنها لا تجدى كثيراً فى تذوق أدبهم والتأثر به والإفادة منه أو من جيده فى تربية نفوسنا .

وهكذا نخلص إلى أنه لا المنهج التاريخى ، بكاف فى تعليل الأدب وتفسيره ولا المنهج النفسى ، وإنما المنهج السليم هو البحث عن طريقة تفاعل شخصية الأديب مع الظروف التاريخية . فظروف الشدة والاضطراب قد تصيب أديباً بالعزلة والانطواء ، كما قد تصيب آخر بالتمرد والثورة أو السخرية والتهكم ، كما أن أى لون من ألوان البشر قد لايكون فى أحداث عصره وبيئته ما يستثير هذا اللون أو ذاك فى نفسه . وفضلاً عن كل ذلك فليست هناك أنماط من البشر ، وإنما هناك أفراد يجب على الباحث الكشف عن أصالة كل منهم المتميزة ، حتى ولو كانوا أميل إلى نمط نظرى خاص . ثم إن الأدب فوق ذلك ، وقبل كل ذلك ، فن لغوى جميل ، وقيم إنسانية واجتماعية ، ووسائل خياة يجب البحث عنها لا الاقتصار على رسم صورة لصاحبها . وهذا هو ما حاولنا أن نضيفه إلى اتجاهات النقد والدراسة الأدبية فى نهضتنا الحديثة وصدرنا عن هذا الاتجاه فيما نشرنا من كتب ومقالات .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نخلص من دراستنا للأستاذ عباس محمود العقاد بأنه قد كان أقرب إلى النقد الأدبى وأدخل فى صميمه فى معاركه النقدية منه فى دراساته الأدبية ، وأن أثره الكبير القوى قد كان فى المعارك الأدبية التى قادها ، والدعوات التجديدية التى دعا إليها ووجه نحوها فى قوة وعزم وصلابة يجعل من نقده ما يشبه الملاحم فى عنفها وضراوتها ، وهو عنف وضراوة يلوح أن منطق المرحلة كان يستوجبهما ؛ إذ كان التقليد والبهرجة والوسائل الخارجة عن مجال الأدب والفن تطغى على الميدان وتحاول تكميم الأفواه وحبس دعوات التجديد والانطلاق .

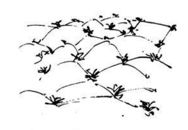
وأما عن كتب السير والعبقريات العديدة التى كتبها الأستاذ العقاد ، فمن الواضح أنها أدخل فى كتب التاريخ منها فى الدراسات الأدبية ، ولذلك نراها خارجة عن مجال بحثنا هذا ، وإن تكن فى ذاتها مما يستحق الدراسة طبعاً لا سيما وأن الأستاذ العقاد قد صدر فيها عن المنهج نفسه ، فهو يرسم صورة نفسية لعمر

أو لعليّ أو للحسين أو لمحمد أو لعيسى ؛ على نحو ما يرسم صوراً نفسية لأبي نواس أو لابن الرومى ؛ مع اختلاف الوظائف والأدوار التاريخية ومجال العمل والإنتاج فى المجموعتين .

● خاتمة

هذا والأستاذ عباس محمود العقاد ناقداً حاولنا أن نلمّ بأطراف نظريته العامة فى الحياة وفى الأدب وفى النقد ، وهى نظرية واسعة متشعبة واضطررنا إلى أن ننحى عنها كل ما لا يدخـــل فى الأدب ونقـــده ودراسته دخولا مباشراً حتى لا يطول بنا الحديث . ولقد وافقناه على بعض آرائه وخالفناه ، ولانزال نخالفه فى بعضها الآخر ، ولكننا نحمد له دائماً أنه شاعر ، وقصاص وناقد وأستاذ باحث أصيل . وهو فوق كل هذا ، وقبل كل هذا ، من أعلام الفكر المعاصرين الذين يستثيرون دائماً القارئ ويدفعونه إلى مناقشته الرأى إذا استطاع ؛ وإن يكن الزمن قد سار سيرته فأصبح العقاد اليوم فى طليعة المحافظين المتزمتين بعد أن كان فى طليعة التقدميين دعاة التجديد وأنصاره ، الدافعين دائماً إلى الأمام .





الفروسية العربية

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

كثيراً ما يتحدث الفلاسفة فى هذا العصر الذى نعيش فيه عن علاقة السياسة بالأخلاق ، فتتشعب الآراء والأحكام بمقدار واقعية النظر إلى حياة الجماعات ، ولكن الإنسان فى تفرده وفى تجمعه لا يحكى علاقته بالحاضر فحسب ، ولكنه يحكى علاقته بالماضى أيضاً ، ولا نقصد بالماضى وراثاته القريبة ، وتلك المراحل الزمنية التى تُسلم مباشرة إلى الحاضر ؛ وإنما نقصد الماضى الذى لا يكاد يُعرف أوله ، والممتد إلى الوراء أحقاباً متطاولة لا يحصيها العدُّ ولا يسجلها التاريخ ، وكل امرئ منا فى رعايته لنفسه ولغيره ممن يلوذون به ؛ يتصرف عن غير قصد ، ويسلك عن غير وعى بما كان الإنسان القديم المتوغل فى القدم يقوم به استجابة لظروف حياته وبواعث بيئته . والتراث الحى الذى نعيش عليه لا يمكن أن يكون ما تسلمناه من آبائنا وحدهم ، ذلك لأن الفكر الإنسانى موصول الحياة أبداً ؛ يختزن من التجاريب والأفكار والمشاعر حصيلة الإنسان طوال حياته ؛ بيد أن هذا التراث الحى تحدده من حيث الكم الظاهر ،الوظيفة المباشرة لحاجة الفرد وحاجة الجماعة ؛ فتسقط ما لم يعُد ضرورياً ولا مباشراً ؛ وتُضيف إليه ما يناسب فترة التطور الحاضرة ؛ وتُعدِّل الباقى تعديلا يلائم الظروف المتجددة أبداً . ومع ذلك تبقى فى هذا التراث حلقات لا تتضح حاجة الإنسان إليها ، وقد تبدو كالعضو الأثرى بلا وظيفة ولكنها تعود إلى الحياة والفاعلية فى ظروف معينة وشيجة الاتصال ببقاء الفرد وبقاء الجماعة . ومن هنا كان لابد للباحث فى علاقة السياسة بالأخلاق أن يلاحظ هذه الحقيقة « شبه البيولوجية » ، فهى التى تحدد علاقة الأفراد والجماعات بالفضائل فى الشئون العامة ، وهى التى ترسم الغايات ، وتضع المُثُل ، وتختار الوسائل المؤدية إلى تحقيقها وتنأى بجانبها عن وسائل أخرى ، وتنصرف عن منطق التبرير أو تقبل عليه . ولعل « الفروسية » التى جاوزناها منذ أمد بعيد لا تزال تعمل عملها فى ارتباط سياساتنا بالأخلاق .

ويذهب المؤرخون الغربيون إلى أن الفروسية كانت طوراً مُمَيَّزاً من أطوار الحياة فى أوروبا أواخر القرون الوسطى ، وأنها كانت نظاماً مُحدداً بتقاليده وعاداته ومراسيمه وأزيائه وفنونه ، وأنها كانت طابع المجتمع الأوروبى الذى كان يُحدد الإطار الذى يعيش الفرد فيه ، والذى تتحرك الجماعة فى نطاقه . وليس بين الذين يدرسون الأدب الأوروبى فى تلك الفترة من يستطيع أن يتجاهل فلسفة الحياة التى كانت الثمرة الأولى لهذه الفروسية ، والتى جعلت الفرسان جماعات متبلورة على نظام معين ، والتى فرضت على الأفراد فى علاقاتهم بأنفسهم وحليلاتهم وخليلاتهم يصْدرون عن سلوك معين ، والتى رسمت لهم طريق الجد فى الحياة بحافزين اثنين لا ثالث لهما هما : الحرب من ناحية، والحب من ناحية أخرى .

فأما الحرب ؛ ففى سبيل العقيدة الدينية التى جعلتهم يُقسمون العالم إلى مؤمنين وإلى كفار مهما كانت عقائد الآخرين . وأما الحب فهو أن يُفتش الفارس عن مَثَل أعلى يُشبه العذراء

البتول يحفزه على ركوب الأهوال فى المعركة ، ويدفعه إلى النصر ، ولذلك شاع الحب الأفلاطونى الذى جاوز الواقع إلى الخيال والمثال . بل إن المسرحيات التى ظهرت فى عصر النهضة واستعارت موضوعاتها من المصادر اليونانية القديمة لم تخلص من طابع الفروسية الأوروبى فغيّرت فى الملامح والأزياء والعلاقات والأقوال ما شاء هذا النظام الذى لم يكن كذلك بطبيعة الحال فى للعهد اليونانى القديم ... والمنصفون من هؤلاء المؤرخين يعترفون بين حين وحين بأن هذا النظام قد تأثّر إلى حدٍّ ما بحياة العرب التى تعمقت الفروسية .

ولقد آن لنا أن نتعرف على هذه الفروسية العربية ، وعلى فلسفتها فى الحيـــاة ، وتأثيرها فى الأدب بكاد يستغرق الجهد الفنى للأمة العربية .

ولن نستطيع أن نعرف بداية هذه الفروسـيـة لعربية على التحقيق أو الترجيح ، ذلك لأنها لا تتصل بطور واحد معروف من أطوار التاريخ العربى كالفروسية لأوروبية ، وإنما تلازم هذا التاريخ مذ بدأت ذاكرة لعرب تُسجّل التجربة والمعرفة والشعور . وإذا كانت لجزيرة العربية تُعد عند علماء الإنسان « خزّاناً بشرياً » يفيض على السهول والأودية ، يسوطها بدمه ، ويُضيف إليها خلائقه وصفاته ، ويُمِدُّها بما تحتاج إليه من لفتوة ، فإن هذه الجزيرة كانت ولاتزال الموطن لعظيم لأصائل الخيل والأفراس ، ولايزال العالم كله يعترف بهذه الحقيقة ويُفيد منها فى الاحتفاظ بعنصر الأصالة فى الجواد . « والفرس » كغيرها من وسائل الانتقال ولم تدخل إقليماً لم تكن موجودة فيه من قبل، إلا واستحدثت فيه ثورة كالتى تستحدثها لسيارة وغيرها فى زماننا ، ولقد كانت معروفة مشهورة مألوفة فى الجاهلية الثانية . وكانت العمود لفقرى الذى تُعرف به ثروة الفرد ومكانه من جماعته . وإذا كان « المال » يأتلف عند العربى من الأنعام ، فإن الفَرَس كانت بمثابة التاج الذى يكلل هذا المال عند الفرد ، ولذلك رأيناها تُؤثر فى ثقافة الجماعة العربية ، وتتصل بالتراث العربى الحى ، وترتبط بمآثر الأفراد والجماعات فى سيرة العرب على مدى التاريخ .

* * *

ولو رجعنا إلى الشعر الجاهلى واتخـذناه الوثيقة النفسية للقبائل العربية ، فإننا سنرى الفَرَس إلى جانب الناقة يتخذان مكان الصدارة من موضوعات الشعر ، بل إنهما جزء لايتجزأ من التقاليد الفنية الراسخة فى القصيدة العربية ، ونحن نعلم أن الشاعر لم يكن يتغنى عواطفه الخاصة باعتباره فرداً قائماً برأسه ، ولكنه كان يتغنى عواطف القبيلة التى ينتمى إليها ، ولم يكن هناك حاجز ما ، بينه وبينها . ولم تكن لشخصيته أبعاد محددة واضحة ، والشاعر فى المجتمع الجاهلى كالخطيب سواء بسواء وإن كان أعمق منه غوراً ، فهو لسان قبيلته ووجـدانها ، يهتزُّ كلما اهتزت ، ويطرب كلما طربت ، ويعى من التجارب والمعارف ما تعيه القبيلة . ومن ثم نبغ الشعر بين الأشياخ والأمراء الذين يُعدّون نواة الخلية الجماعية أو بؤرة العدسة فى القبيلة . وكان ذلك قبل أن يظهر الشعر حرفة يرتزق بها آحاد من الناس . وفى المعلقات نفسها مايثبت هذه الحقيقة ، فامرؤالقيس وعمرو بن كلثوم وعنترة ابن شداد وغيرهم كانوا فى موضع الصدارة من قبائلهم ، ومن الطبيعى أن يكونوا فى الوقت نفسه من أبرز الفرسان .

وليس من المعقول — كما قلنا مراراً — أن تظهر هذه التقاليد الفنية فجاءة ، وهى التقاليـد الراسخة المكينة التى ظلت كالعرف الاجتماعى لايستطيع الشاعر أن يخرج عليها ، وهو إذا خرج كان عمله بدعة يهتزُّ لها وجدان الجماعة ، ولا نقصد بها جماعة الشعراء وحدهم ، وإنما نقصد بها الوحدة الاجتماعية التى

ينتسب الشاعر إليها . وكل من يؤرخ للشعر العربي تبدهه قوة هذه التقاليد الفنية ، فإننا حتى بعد أن سلخنا مايقرب من ستة عشر قرنا ، منذ المعروف من الجاهلية الثانيـــة لا نزال فى شعرنا تحت تأثير هذه التقاليد . ولا بد إذن أن تكون القصيدة العربية قد مرّت بمراحل متعددة قبل أن تستقرّ على هذا الشكل المحدد المعروف ، ومكان الفرس من الجماعة لابد وأن يكون هو أيضاً قد مرّ بمراحل قبل أن يستقر فى موضعه من القصيدة ، وهذا يؤيد — ولا نقول يرجح — قدم الفَرَس فى حياة العرب ومكانها البارز من الجماعة العربية ، وتأثيرها الواضح فى وجدان الفرد ووجدان الجماعة على السواء .

ولم تكن هذه الفروسية وقفاً على آحاد قلائل ، ولكنها كانت حظاً مشتركاً بين فتيان القبيلة ورجالها ، وكانت الفضائل التى تُنسب إلى الفرسان هى بعينها فضائل كل عربى ما دامت الفروسية حظاً مشتركاً بين الجميع ، ونحن إلى اليوم نعرف أكثر هـــذه الفضائل فى أنفسنا ، وقد نتناساها لباعث جديد ، وقد ينكرها بعضنا إعجاباً بثقافة وافدة ، ولكنها مستقرة فى أعمق أعماق نفوسنا تظهر كلما اهتزّ وجداننا الفردى والجمعى ، وهى التى تدفعنا إلى التشبث بالمثل الأعلى ، وتجعلنـــا نلوذ بالفضائل الثابتة ، وتعصمنا فى كثير من الأحيان من الفناء فى ثقـــافة أخرى أو مجتمع آخر ، ومهما تكن الأزياء الغريبة التى غلبت على الطبقات المتعلمة فينا فلا نزال ، لو عرفنا أنفسنا بحق ، فرسانا بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ومن سلوك . أما البيئـــات الأخرى التى لم تتأثر التيارات الوافدة إلا قليلا ، والتى لا تزال تتأثر التراث الحىّ ؛ فالفروسية ظاهرة فى سيرة أفرادها وجماعاتها ، وهى ليست كفروسية الغرب طوْراً واحداً قصير العمر ، ولكنها سيرتنا أحقاباً متطاولة ، ولا نقول أجيالا وقرونا .

ولقد كانت الثقافة عند الجاهليين تنتظم من غير شك خبرة الفرسان إلى جانب ما ينبغى من الفضائل ، وكان على كل عربى أن يُنشّئ أبناءه على ركوب الخيل وثقاف الأسنَّة وملاعبتها ، والكر والفر ، ومقتضيات الطرب على صهوة الجواد أيضاً . والروايات التى تشير إلى ذلك كثيرة ، حفظها الشعر كما حفظها الأخباريون ، وسجَّلها بعد ذلك المؤرخون والعارفون بالأيام ، وأصحاب الطبقات ، بل علماء اللغة أيضاً . وما نظن مجتمعاً احتفل بالجواد احتفال العرب ، ولا تزال اللغة العربية تختزن المترادفات الكثيرة والأوصاف المتنوعة والخصائص البارزة والكامنة وأسماء الأعضاء ما ظهر منها وما بطن ، والألوان والشِّيات للأفراس ، ومراحل حياتها وأسماء الفحول منها . وكما عُنى العربى بنسبه لوثيق اتصاله بقبيله ، فقد عنى أيضاً بأنساب أفراسه يحفظها كما يحفظ أسماء آبائه وأجداده تأكيداً لأصالتها ، وحفاظاً على خصائصها ، وحماية لها من الهجين .

ومما يُثبت مكان الفَرَس من المجتمع العربى وعلاقتها حتى بأيام العرب المشهورة ذلك « الرِّهان» على الأفراس الأصائل ، ولم يكن مجرد حلبة سباق يتفرج عليها الناس متحمسين أو غير متحمسين ، وإنما كان جزءاً حيوياً من التراث الحى للجماعة العربية ، وكانت له تقاليد راسخة مكينة فى تخير الأماكن الصالحة له ، وانتخاب المحكمين من هذا الرهط أو ذاك ، ومن اجتماع القبيلة كلها على مشاهدته وتأثرها القوى المباشر لنتيجته . وما من دارس للشعر العربى أو متتبع لأيام العرب الداخلية أو الخارجيـــة على السواء إلا ويعرف قيمة هذا الرهان الذى لهج الشعر به ، والذى حفظته الرواية وسجَّلته الأخبار ، والذى كان السبب فى تحوُّل الحرب الباردة إلى الحرب الساخنة بين القبائل فى كثير من الأحيان ؛ وما نظن أحداً من أوساط المثقفين لا يعرف قصة « داحس والغبراء»

التى كان لها صدى فى الشعر ، والتى كانت السبب فى اهتياج القبائل ، والتى جعلت اسم هذين الجوادين يغلبان حتى على أسماء الفرسان أنفسهم ، وهى القصة التى ذكرت بتفاصيلها الدالة على ما يتجشمه الفارس فى سبيل الحصول على الأصائل ، وما يثقفه من وسائل تربيتها وتدريبها ، وما يحوطها به من رعايته ومقدار عناية رهطه بها وحبه لها وغيرته عليها .

أما خلائق الفارس نفسه فأبرزها من غير شك ارتباطه بقومه ، وإحساسه القوى المستمر بتبعاته نحوهم ، وعمله الدائب فى سبيلهم وذياده عن حماهم ، وهذا الارتباط بين الفرد وبين القوم هو حجر الزاوية فى شخصيته وفى سلوكه وفى ثقافته وفى فعاله .

ولعل سيرة عنترة بن شداد العبسى التى اتخذت مكانها البارز بين سير الفرسان فى الجاهلية والإسلام ، تدل بذاتها على هذه الخليقة وغيرها من خلائق الفرسان . ونحن نعلم أنه كان أسمر اللون ، وأنه كان ابن أمة حبشية ، فدفعه هذا الإحساس بالمغايرة بينه وبينه لداته إلى أن يدعم مكانه من قومه ، فثقف الفروسية كأحسن ما يثقفها العربى الأصيل ، واشترى حريته بشجاعته ، وأحرز مكانته بدفاعه عن قبيله وانتصاره على أعدائها . وظل عنترة بن شداد العبسى مصدراً من مصادر الفتوة فى تاريخ العرب واحتفل به وجدان الشعب العربى فى كل مكان ، وجعل منه نموذجاً يُصعِّد إليه الأفراد كلما حزَبَ الأمر ، أو هجع الوجدان العربى عن الاعتصام بسورة الحميَّة العربية ، وكلما ارتطم الشعب العربى بعدوّ يُريد أن يتحيّفه فى رزقه أو يعتدى على حماه .

ومعلّقة عنترة نفسها فى الشعر الفصيح برهان واضح على خلائق الفارس العربى ، فالنجدة والعفة والكرم والإباء كلها فضائل ثابتة يحافظ عليها الفارس محافظته على ذاته ، وهو لا يتمدح بها لأنها موقوفة عليه وحده دون رهطه ، ولكنه يتغنى بها لأنها المُثُل التى يُحبُّ كل امرئ أن ينشأ عليها ، وأن تكون فيه ، ولقد ظلت كذلك طوال التاريخ العربى فجعلت عنترة من أحب الفرسان إلى الفتيان فى كل جيل ، وجعلت عنترة فى الوقت نفسه محور هذه السيرة المشهورة فى أدب الشعب ، وارتبطت سيرة عنتره فوق هذا كله بالحب ، وهو دعامة من دعامات الفروسية فى الشرق العربى والغرب المسيحى جميعاً ، ولكن حب عنترة العفيف لم يكن أفلاطونية لا سند لها من الواقع ، وإنما كان حبًّا سليما من الناحية النفسية ، وكان فى الوقت نفسه اختباراً عظيما لخلائق الفروسية فيه ، فحفزته إلى التبريز فى الحرب والتشبث بالفضيلة الثابتة فى السلم ، والانصراف عن الغنيمة والاكتفاء بمجد النصر .

وهذا الارتباط بين الفروسية والحب كان هو الآخر — من الشارات الدالة على عراقة الفروسية فى حياة العرب ذلك لأنه من تقاليد الشعر العربى أيضاً ، فإن وصف الفرس أو الناقة يكافئ استهلال القصيدة بالغزل ، وليس من شك فى أن هذه التقاليد لم تكن وقتذاك مجرد قالب شكلى ، بل كانت تقوم بوظيفة حيوية فى حياة الفرد وفى حياة الجماعة .

وما نظن أن هناك شعراً يصور هذا الحب القوى فى نفس الفارس ، وما يحفزه من ركوب الأهوال فى حومة الوغى ، أعظم من شعر عنترة بن شداد العبسى ، فهو يذكرها والرماح تنهل من دمه والسيوف تقطر بما حملته من جراحاته ، ويود أن يقبِّل السيوف لأنها تشبه فى بياضها والتماعها ثغر صاحبته !

ولقد ذكرتُكِ والرماح نواهلٌ منى
وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

والفارس العربي يكتفي بأن يمهد لقصيدته بوصف الرحلة على الفرس أو الناقة ، ولا تُشفي غلته أن يصور مطيته تصويراً دقيقاً في تناسب أعضائها وسرعة حركتها، وجمال هيئتها ، واستجابتها لمقتضيات الرحلة ، ولكنه يتجاوز ذلك أحياناً إلى الإبانة عما بينه وبينها من وشيجة تكاد تشبه الصداقة بل القرابة. فهو يتحدث إليها ويناجيها ويبثها شكواه ولواعجه،ويكاد يستمع إليها ويفهم عنها ، كما يعطف عليها حيناً ويزجرها أحياناً عندما يفوق إحساسه بالقوة وشعوره بالخطر طاقتها على الاستجابة والمعاونة وسرعة الحركة. وللفرسان في هذا الباب شعر كثير متداول ، وفخر الفارس بنفسه ينتظم فخره بفرسه كما ينتظم فخره بجماعته ، ومدحه لغيره قد يأتلف مدحه لفرس هذا الأمير ، ودفاعه عن ذاته يدخل فيه من غير شك دفاعه عن فرسه وسلاحه، وهو يعرفها باسمها وهى تعرف هذا الاسم معرفة الإنسان لاسمه ، وإذا ماتت رثاها فبكى واستبكى ، وحزن لفقدها وأشاع الحزن في رهطه على فراقها ومن هنا كان الفارس والفرس كلاً واحداً لا يتجزأ .

وفي أخلاد الشعر العربي قصص يشير إلى هذه الآصرة الوثيقة بين الفارس وفرسه ، وفيها ما يحكى انصراف الفرس عن الحياة بعد موت الفارس ، وفيها ما يروى أفول نجم الفارس بعد موت الفرس . ولعل ما يحفظه الناس عن دياب بن غانم في سيرة أبي زيد الهلالى ما يبرهن على هذه الحقيقة، ونحن نتخير موقفين اثنين أولهما : أن القبيلة واجهت قبل أن تُصعّد إلى الجبل الأخضر في برقة قرماً عنيداً في شخص « الماضى بن مقرّب » وكان فارساً قوياً في جمع عظيم فاشترط لكى يسمح للهلالية بالعبور أن يأخذ أنفس ما عند القوم ... أن يتزوج الجازية السيدة الأولى في القبيلة وأن يحصل على الشهباء فرس دياب بن غانم وهى أشهر أفراس القبيلة ، فأما الجازية فقد خلبته بقصصها ليلة ثم فرّت منه إلى قومها ، وأما الفرس فكرهت أن يمتطيها غير صاحبها ، فنفضت الماضى بن مقرّب عن صهوتها ، ولم تُجْدِ ثقافته أو حيلته فيها ، وأضحكته على نفسه وأضحكت القوم عليه ، وعادت إلى دياب الذى قرّ بها عيناً ...

وكان الموقف الثانى عند بلوغ الغاية في تونس إذ مرضت الفرس ثم ماتت ، فحزن عليها دياب حزناً شديداً تقطّع له نياط قلبه وبكاها كما يبكى المرء الوُلد والأهل ، وأوصى إذا حُمّت منيته أن يُدفن إلى جانبها !

* * *

وبقيت الفروسية مع الشعب العربي تُساير اتساع القبلية إلى القومية، وحافظت على خلائقها ورسومها وتقاليدها في الإباء والنجدة والعفة والكرم مع البأس وثقافة السلاح والكر ، وظهرت في صدر الإسلام وبهرت الدنيا في الفتوح ، وبرزت في الأيام الداخلية بين القيسية واليمنية — ووجدت أصداءها في الشعر العربي طوال العصر الأموى ، وشطراً من العصر العباسى ويقيت في البيئات التى تشبثت ببداوتها ، واستقرت في وجدان الشعب بأسره عندما كمل استعرابه ، وحمت هذا الشعب من غلبة الصليبيين ومن جور المماليك والعثمانيين . ونحن إذا درسنا الشعر العربي في صدر الإسلام وفي العصر الأموى ، بل في العصر العباسى ، سنجد هذه الفروسية بارزة واضحة في أيام العرب في العصر الإسلامى كما كانت بارزة واضحة في العصر الجاهلى ، سنجدها حتى عند الأخطل والقطامى ، ونجدها في شعر الفرزدق وجرير، ونجدها فوق هذا وذاك في الغزوات . ولم تخلص منها الشعراء الكلاسيون أنفسهم الذين أخذوا بالبديع عن أبي تمام وشيعته ، فهو يظهر كالومضات البارقة في المناسبات العامة التى يهتزّ فيها الوجدان العربي ،

ثم يغلب على هذا الشعر فى البلاط الحمدانى الذى اعتصم بالفروسية وحارب الروم عند الثغور ، فنجده كامل المقومات فى شعر المتنبى وعند أبى فراس .

وأكثر من هذا تلك الروايات التى صاحبت الشعر وأكملته ، والتى تصور خلائق الفرسان وفعالهم وتصاريفهم فى الحب والكره ، وفى علاقاتهم برهطهم وعدوهم ،وفى ترفعهم عن المدنية ، وانصرافهم عن الغنيمة ، وفى حياتهم مع المرأة ، ونجدتهم للضعيف ، وتسامحهم مع العدو المغلوب .... وهى روايات زخرت بها كتب التاريخ ودواوين الأدب ومصنفات الطبقات .

وليس من شك فى أن وظيفة الشعر العربى قد تعدلت بعض الشىء فى مختلف العصور ومختلف البيئات ، فظلت حيوية إيجابية فى فترة أو بيئة ، وتحولت إلى ما يشبه الترفيه فى عصر آخر وبيئة أخرى . ومع ذلك ظل شعر الفروسية وحده محتفظاً بوظيفته طوال التاريخ العربى فى الوطن العربى بأسره سواء أكان ذلك فى اللهجة الفصحى أم اللهجات المحلية ،والسبب واضح وهو حاجة الشعب العربى باستمرار إلى أن يذكر بالفضائل الثابتة الأصيلة من ناحية وإلى أن يبعث فى نفسه عناصر المقاومة للجور والعدوان من ناحية أخرى ، ولسنا نقصد ما يتصل بالحرب من خلائق الفروسية فقط ولكنا نقصد كل ما يتصل بهذه السجايا من الكرم والعفة ، ومن هنا شاعت القصص التى تحكى هذه الفضيلة أو تلك من خلائق الفرسان . ونحن إذا أردنا أن نجمع صورة كاملة بهذه المزايا فإن الواجب يقتضينا أن نعرفها فى الآثار التى تجمعها والآثار التى تصور إحداها أو بعضها على السواء .

وليس من شك أيضاً فى أن هذه الخلائق اتخذت فى بعض الأحيان أزياء جديدة وأسماء جديدة ، ولكن ذلك لا يغير من الواقع شيئاً لأن جوهر الفروسية العربية أوضح من أن يخفى .

وثمة ملاحظة يجب أن نذكرها هنا ، وهى الفارق الظاهر بين صورة الحب فى الفروسية للفصيحة وصورته فى الفروسية الشعبية . فلقد كانت الأولى تؤثر العذارى فى هذا الحب العفيف ، أما الثانية فكانت تؤثر الحب الزوجى ، وهى مفخرة لوجداننا العربى أيضاً تجعل الفضيلة واقعية متكاملة إذا أخذنا بالصورتين معاً ، فالفرسان الشعبيون لم يحتفلوا بالحب العذرى الأفلاطونى وما يشبهه ، وإنما احتفلوا بحبهم لزوجاتهم ، وحب زوجاتهم لهم ، وهو مثل شعبى أعلى لاتزال الجماعة إلى الآن فى حياتها الظاهرة تتشبث به ، ونحن نجده أوضح ما يكون فى علاقات الفرسان الهلالية بزوجاتهم . وحسبنا أن نذكر أن ابن خلدون قال : إن حب الجازية لزوجها يزرى بقصة المجنون ، فقد أجرت السيرة على لسانها من الشعر ما يجسم وفاءها وحنينها وعفتها ، وقلما نجد نظير ذلك فى أدب آخر على لسان امرأة . ومن العجيب أن العرب أثروا فى الغرب المسيحى ، وظهر هذا التأثير فى الأدب الغربى ... أثروا فى صورة القصيدة والتزام القافية ، ولكنهم أثروا أكثر من ذلك فى تطوير الحب عند الغربيين . ولقد صرح المستشرق « جب » فى كتاب « تراث الإسلام » بأن العرب هم الذين كانوا السبب فى انصراف الوجدان الغربى عن الحب الأفلاطونى الوهمى إلى عاطفة سليمة لها سند من واقع الحياة .

وعلى هذا ؛ فالفروسية لا تلتمس من بطون الكتب ولا من الشعر فحسب ، وإنما تُلتمس من نفوسنا نحن أيضاً ،وإذا كانت الفرس قد فقدت وظيفتها كمظهر من مظاهر الجاه أو الثروة ، وكوسيلة سريعة من وسائل المواصلات ، وكأداة عظيمة من أدوات الحرب ، فإن ذلك لا يذهب بخلائق الفروسية العريقة القديمة فى سيرتنا ، ولا تزال خلائقها فى جوهرها حية فعالة نامية فى حياتنا ، وهى التى ترسم مُثُلنا ، وتحدد

طريقنا، وتشير إلى وسائلنا . ومن هنا بدت مشخصاتنا بين سائر الأقوام ، واتضحت مقوماتنا بين سائر الحضارات والثقافات .

ونحن لا نعنى الفروسية المنحرفة التى يمكن أن توسم بأنها « دون كشوتية » ؛ لأن فروسيتنا كانت ولا تزال صحيحة سليمة مرتبطة بالحياة والواقع .

ولن يستطيع أحد أن يفسر موقفنا العربى إلا إذا أدخل فى حسابه هذه الفروسية العربية ، ولا مجال لتنازع الأخلاق والسياسة فى فكرنا وسلوكنا ، وما قد نجده من ذلك لابد وأن يكون وافداً علينا ، غير أصيل فينا .

وحَسْبنا أن نسجّل حقيقــة القومية العربية على الأساس النفسى وهى القومية التى تُشيع الأخوَّة والفتوَّة بين جميع أفرادها على اختلاف منازعهم وأقاليمهم وطبقاتهم ، وأن كل ما يناقضها دخيل مجلوب . والسياسة عندنا والأخلاق شىء واحد مع أنفسنا ومع خصومنا ، وليست المؤامرة من خلقنا لأننا ننزع إلى تحقيق مَثَل فاضل لا يمكن أن يتذرع بوسيلة غير فاضلة .



مسرح خيال الظل

فى العالم الإسلامى

بقلم الأستاذ رشدى صالح

(١)

خيال الظل أحد فروع ثلاثة لمسرح الدُّمَى ، وأما الفرعان الآخران فهما : العرائس والقره قوز .

والفرق الظاهر بين كل نوع وآخر هو فى طريقة استخدام الدُّمْية . فإذا حركها اللاعبُ أمام الجمهور وألْبَسها يده ، أو سيطر عليها بيده مباشرة ، فهى قره قوز .

وإذا سيطر على حركتها بوساطة خيوط ، تتصل بمفاصلها ، وتسيِّرها من الخارج ، فهى عرائس .

وإذا استخدمها فى إلقاء ظلال على ستار ، وحرّكها بيده أو بالعصىّ ، فهى خيال ظل .

● الدُّمْية فى مجالات اللعب والتمثيل

والدمية هى العنصر المشترك بين هذه الأنواع المختلفة .

وأول سؤال يتبادر إلى الذهن هو : متى ، وكيف بدأ استخدام تلك الدمى ؟

الملاحظ أنها تستخدم لآن فى مجال المعتقدات : السحر والدين البدائى ، وتستخدم فى مجال الترويح : اللعب والتمثيل .

ولكن أى هذه المجالات شهد ميلاد الدمية فى حياة الإنسان ؟

هل وُلِدت الدمية فى مجـال المعتقد قبل أن تجرى بين أيدى اللاعبين أم على العكس من ذلك ؟

وبمعنى آخر : هل لنا أن نتتبع ارتحالها من المعتقد إلى الترويح أم أن هذا بحث لا جدوى منه ؟

تحدثنا فى كتابنا « الأدب الشعبى — باب أغانى العمل واللعب » عن هذا الموضوع فقلنا : إننا لا نستطيع أن نطبق النظرية التى تقول : إن أدوات السحر ، ومنها الدمية ، انتقلت إلى اللعب ، أثناء تدهور سلطة الدين البدائى وسلطة السحر .

وكذلك فنحن لا نستطيع أن نقول إن الإنسان البدائى تقاسمه البحث عن الطعام ، والترويح (واللعب خاصة) فلما ارتقى شيئاً ، أخذ يصنع نظاماً متنوعاً من المعتقدات .

وكل ما يهمنا — فى دراسة التراث الشعبى — تلك الشواهد التاريخية الثابتة ، التى تتيح لنا أن نعرف تاريخ الأثر أو التقليد الشعبى . ثم يهمنا — على نحو خاص — ما يجرى فى حياة الناس ، ويدرج فى معتقداتهم وعاداتهم ؛ ذلك لأن دراسة الفولكلور هى دراسة للتراث الشعبى الحى .

والآن ما حجة الشـواهد القديمة الدالة على استخدام الدُّمية ؟

● الدمية والأساطير

يحدثنا هيرودوت عن نساء الفراعنة فيقول : إنهن كن يحملن الدُّمَى على رءوسهن ، ويسرن بها فى أعياد أوزيريس ، وإن هذه الدمى كانت تتحرك بخيوط ، والقصد من استخدامها تمثيل أسطورة

أوزيريس ، التماساً للقدرة على الإنجاب .

هذا عند مصر القديمة ، وأما فى الهند ؛ فتحكى الأساطير التى نظمت شعراً منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة ، أن زوجة الإله « سيفا » صنعت لنفسها دمية جميلة ، فلما رأتها بعد تمامها ، وجدتها بارعة الجمال ، فحملتها إلى جبال الهملايا [١]

وفى « إلياذة » الإغريق ، فقرات عن « دمى مصنوعة من ذهب تشبه العذارى . لها أصوات ، وفيها قوة » .

وهذه الدمى الذهبية ، كانت فى استقبال هفايستوس عند ما عاد — أعرج — إلى ثيتيس ، وأنها حاولت أن تسنده .

وهكذا تتردد الدمية فى القصص الموضوعة حول الآلهة والكائنات ذات القوة الخارقة .

● الدُّمْية واللعب

وأما عن استخدام الدمية فى اللعب ، فقد لاحظ المستشرق «ريتشارد بيتشيل». أن الكلمات الدالة على الدمية فى اللغة السنسكريتية تعنى « الابنة الصغيرة » أو « البنت الصغيرة » [١]

وهــذه هى المعانى نفسها التى استخدمت لها الألفاظ المقابلة فى اليونانية وفى اللاتينية [٢]

بل كان العرب يستخدمون كلمة « الجارية » أو « البنات » للدُّمى التى يلعب بها صغارهم .

ويتحدث امرؤالقيس فى أبيات مشهورة [٣] عن صاحبة له — وكان فى العاشرة من عمره — وأما هى فكان لها « بيت جَوارٍ من لعب » .

فلما جاء الإسلام نظر إلى الدمية حسب مجال

(١) ص ٣٤٧ من « تاريخ الأدب السنسكريتى » لماكدونال
History of Sanskrit Literature - Macdonell.

(١) ص ٢٧ من كتابه « موطن تمثيليات الدمى » .

(٢) ص ٤٩ من كتاب « الدراما والرقصات الدرامية » لريدجواى .

(٣) يقول امرؤُ القيس :

أتبع الولدان أرخى مئزرى ... ابن عشر ذا قريط من ذهب

وهى إذ ذاك عليها مئزر ... ولها بيت جوار من لعب

استخدامها ، فأبطل ما كان غرضه وثنيًّا ، وأباح اللعب بالعرائس » .

وقدجاءفى « الأحكام السلطانية » للماوردى أن اللعب بالعرائس مباح إذ « ليس يقصد بها المعاصى ، وإنما يقصد بها إلف البنات لتربية الأولاد ، وفيها وجه من وجوه التدبير » .

وروى عن عائشة أنها كانت تلعب بالعرائس وأن رسول الله أقبل عليها ، وقد هبت الريح فكشفت عن عرائسها فسألها النبى : ما هذا ؟ فقالت : بناتى .

ومن المعروف أن العرب كانوا يقيمون أسواقاً للعب الأطفال ومنها العرائس .

● الدُّمية والتمثيل

وفى التاريخ شواهد قديمة على استخدام الدمية فى تمثيل القصص تمثيلا صامتاً أو ناطقاً .

والملاحظ ، أن الدمية دخلت التمثيل ، كرمز للإنسان أو الآلهة أو الجان ، أو كتجسيد لنماذج معينة من السلوك والقوى الخفية . وأغلب الظن أنها بدأت بتأدية أدوار صامتة ، أو قليلة الحركة ، ثم تدرجت إلى التعبير عن قصة كاملة .

ولكن أين هو الموطن الأول للتمثيل بالدُّمى ؟

لدينا رأيان : أحدهما يقول إن الهند أول موطن لمسرح الدُّمى ، ورأىٌ آخر يشك فى هذه النظرية .

وأما الرأى الأول ، فيقول صاحبه ريتشارد بيتشيل :

« لا نستبعد أن يكون مسرح الدمى أينما وجدناه ، أقدم أنواع العروض الدرامية ، وهو على هذه الحال فى الهند حيث ينبغى أن نبحث عن موطنه الأصلى » (١) .

ويؤيد هذا الرأى العلماء : جورج يعقوب ومِنْزِل و لانداو الذى يقول : « إن الهند هى الموطن الأول للغات هامة ، وتراث ضخم من القصص الشعبى ومن تمثيليات الدمى »(٢) .

(١) ص ٤٧ من كتابه « موطن تمثيلية الدمى »
The Home of the Puppet Play - Richard Pischel, Trans. by Mildred C. Tawney.

(٢) ص ١١ من كتابه « دراسة فى المسرح والسينما العربيين »
Studies in the Arab Theater and Cinema.

غير أن أصحاب الرأى المعارض يشكُّون فى نظرية « هندية الموطن » فيقول « ريدجواى » مثلا :

«إن الشواهد المأخوذة من آداب السنسكريتية ، ومن الدراسات الآرية ، ليست مقنعة ، ولا هى بكافية لترجيح أسبقية الهند على مصر أو الصين أو بلاد الإغريق» .

* * *

وأيًّا كان الرأى ، فالثابت أن مواطن الحضارات القديمة عرفت التمثيل بالدُّمى ، وإن كان البعض يذهب إلى أن أهل تلك الحضارات ، عرفوا مسرح الدمى ، قبل أن يعرفوا التمثيل بوساطة الأشخاص الحقيقيين (١) بل إنهم ليذهبون إلى أن التمثيل بالدُّمى هو أصل أنواع التمثيل على اختلافها .

● هل التمثيل بالدُّمى فنٌّ درامى ؟

وهنا يعترضنا سؤال هامٌّ هو : هل يجوز لنا — نحن الذين ندرس الآداب العربية — أن نتحدث عن مسرح الدمى باعتباره فنًّا دراميًّا ؟

معظم ما قرأناه فى الكتابات العربية عن القصص التمثيلى ، يعتبر أن المسرحيات الدارجة ليست من الفن فى شىء ، فهى أنواع من الملاهى الدارجة ، أساليبها خشنة ، وعباراتها سوقية ، وموضوعاتها فجّة ، فإذا عثرنا بقصة يؤديها العامة ، يستخدمون لها الحوار وينحتون لها الشخصيات ، ويؤدونها بالتمثيل ، فغاية أمرها أن تكون شبه تمثيلية ، وليست مسرحية بالمعنى المعروف .

وهكذا ينبغى أن نستبعد تمثيليات الأجواق الشعبية ، ومسرحيات « القره قوز » و « خيال الظل » و« العرائس » وسائر أعمال المقلدين الشعبيين .

ولا ينبغى لنا أن نهتم اهتماماً جادًّا بالعناصر أو البدايات الدرامية الموجودة فى « المقامات » أو فى القصص الشعبى .

(١) المرجع السابق لبيتشيل .

● انقطاع تقاليد التمثيل

والفكرة السائدة عند أصحاب هذا الرأى أن تقاليد التمثيل عندنا ، أصيبت بانقطاع استمر قروناً طويلة . فأول ما عرفنا المسرح كان أيام الفراعنة، لكن معالمه امّحت فى العصور التالية ، وتجاربه انتهت بزوال المسرح الفرعونى فلم تمتد فى تراثنا ، ولم تؤثر فى ثقافتنا .

ومما زاد الأمور تعقيداً — عند هؤلاء — أن الثقافة الإسلامية لم تحفل بالمسرح الإغريقى ، شأنها فى ذلك شأنها مع سائر فنون الإغريق .

وهكذا ، مات المسرح القديم، ولم نأخذ شيئاً عن المسرح الإغريقى ، وانقطعت دوننا تقاليد هذا الفن .

وظل الأمر على هذا النحو إلى أن جاءنا الفرنسيون ، فأقاموا مسارحهم وعرضوا رواياتهم بالفرنسية للترفيه عن أعضاء الحملة أو لتغيير اتجاهات الأهالى ، كما جاء فى رسالة لنابليون .

وكان ذلك بداية لوصول المسرح الحديث إلينا . لكنه لا يعتبر بداية لمسرحنا العربى . ذلك أن هذا المسرح وُلِدَ فى خمسينات القرن الماضى على أيدى النقّاش والقبّانى ومعاصريهما .

والمسرح ،إذن ، فنٌّ غريب ووافد علينا . وتقاليده القديمة ضاعت منا، وانقطعت عنا ، طوال قرون .

بهذا يقول جورجى زيدان فى « تاريخ آداب اللغة العربية » ، ولعله تأثر آراء المستشرقين ، ثم يقول به من تصدّى بعده للكتابة عن المسرح كمحمد يوسف نجم فى مؤلفه « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » ومحمد حامد شوكت فى رسالته للدكتوراه « الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث » .

● نوعان من الفن : مثقف ودارج

ونحن لا نستغرب أن يذاع بين هؤلاء الباحثين الاعتقاد بأننا استطعنا أن نعيش من أيام الفراعنة إلى

خمسينات القرن التاسع عشر بدون أية تقاليد مسرحية ، وبدون فن درامى ؛ ذلك لأن هؤلاء الدارسين لايرون أن لكل أمة من الأمم ، نوعين من الفنون : أحدهما مثقف ، والآخر دارج .

وأما الفن المثقف ، فهو هذا الذى يتميز باصطلاح الخاصة عليه ، وبالتزام القواعد المرعية فى المسرح لمعناه الاصطلاحى الدقيق .

وأما الفن الدارج فشىء آخر ، يتجاوز القواعد المشتقة من مسرح الإغريق ، ولا يعيبه هذا الخروج على الأصول المقبولة عند نقاد الأدب . ذلك لأنه فنٌ أنشأه العامة على مألوف ذوقهم ، وأرادوا به أن يُرضى نوازع ثقافية أو اجتماعية ، تعجز عن تقديمها فنونهم الأخرى .

هذا المسرح الدارج ، كالأدب الشعبى والفنون الشعبية الأخرى ، يتصف بالعراقة والتواتر شفاهًا أو عن طريق التقليد ، ويمتاز ببساطة الموضوعات والأشخاص وقد يمتاز كذلك بالتكرار .

وعن طريق هذا الفن البسيط واصل ، الشعب تقاليد التمثيل طوال تاريخه . فليس صحيحاً أنه انقطع عنها مايزيد على الألفين من السنين .

وإذا تصورنا مجموعة العادات التى باشرها الشعب على مرِّ الزمن لرأينا أنه استخدم التمثيل للتعبير عن معتقداته ، وحياته الجارية . ويكفى أن نتذكر تمثيل مصارع القديسين والشهداء . فقد عمد العامة إلى تمثيل قصص الشهداء والقديسين . وحسبنا هنا أن نشير إلى طريقة الاحتفال بمصرع الإمام الحسين — وهى التى استرعت انتباه دارسى التمثيل الشعبى العربى .

ثم كيف لنا أن نسقط من حسابنا فنًا تمثيلياً كاملا — كخيال الظل — وقد كان له شأن كبير فى ثقافتنا الشعبية .

الواقع أن هناك اختلافاً فى الزاوية التى يلتزمها الباحث وهو يدرس فن المسرح .. فالذين يتأثرون مناهج النقد الأدبى ، يعترضون على دراسة المسرح الدارج . وكان ذلك — وما زال — شأن معظم الذين يبحثون فى الدراما على أصول نقدية .

وحسبنا أن نتصور استخدام فنون التقليد فى القصص الشعبى ، وفى الحكايات ، ثم فى التمثيليات الدارجة ، التى سجلت خصائص الحياة اليومية ، ونماذج الناس ، وطبائع الحكام ، وموقف العامة من بعض الأحداث الكبرى كالحروب الصليبية ومظالم الأتراك ، وغزوات الأوروبيين . وسوف نرى عند الدراسة التفصيلية لمسرحيات من القرن السادس عشر وما قبله — كيف استطاع الفنان الشعبى أن يتخذ من التمثيل ، ديواناً لتاريخ الأمة ، ومنبراً للتعبير عن خلجات نفسها .

كل ذلك يبدو لمن يدرس الفن الدارج على أسس تاريخية . وأما الذين يدرسون المسرح على هدى القواعد الأدبية فمعذورون إذا هم تجاهلوا هذا الفن الدارج ، ذلك أن مذاهب النقد الأدبى ظلت إلى فترة قريبة ، تهمل هذا النشاط الروحى جميعه .

يقول ويليام ريد جواى .

« إلى سنوات قليلة ، كان الباحثون يصرفونعنا يتهم — إذا تعرضوا لتاريخ الدراما — للمسرح عند الإغريق والرومان ، ومسرحيات الخوارق والغوامض وأمثولات مسيحية العصور الوسطى ، ثم انبعاث الأشكال الكلاسية وتطورها الرائع فى مسرح كريستوفر مارلو وشكسبير وكورنى .

أضف إلى هذا أن المؤلفين كافة درجوا على دراسة هذا الموضوع ، وقد تحيزوا — مقدماً — لأفكار بلاغية ، وذلك بدلا من أن يبحثوا عن أصول الدراما بوساطة منهاج تاريخى مقارن » (١) .

كان ذلك إلى أن توسعت دراسة التراث الشعبى وامتدت ، من العناية بالعادات والتقاليد إلى العناية بالآداب والفنون الشعبية ، ومنها المسرح الدارج .

---

(١) ص ٧ وما بعدها فصل «أصل التراجيديا من الدراما والرقصات الدرامية » .

وشغلت فنون الدراما مكاناً ملحوظاً عند كبار العلماء الذين بحثوا فى تراث الأمم والأجناس ، وفى ثقافة المجموعات البدائية ، وفى التراث الشعبى بعامة .

وظهرت نظريات مختلفة تناقش نشوء فن الدراما .

وأهم هذه النظريات ، ما تناول تاريخ الدراما فى اتصالها بالظاهرات الطبيعية .

● نظرية مَسْرَحة الظاهرات الطبيعية

يتحدث سيرجيمس فريزر فى كتابه « أدونيس وأتيس وأوزيريس »[1] عن نشوء العناصر الدرامية وكيف أن التغيرات الكبرى فى الطبيعة ، وهى التى تأتى مع الفصول الأربعة ، قد روَّعت الإنسان البدائى وسيطرت على ذهنه ، فبعثته إلى اتقاء هذه الظاهرات الخارقة باستدرار خيرها أو دفع شرِّها . فكان هــذا الإنسان يحتفى بها عن رغبة او رهبـــة ، يقيم لها المراسم ، ويتخذ لها الطقوس ، ويقدم القرابين ، ويسلك بإزائها سلوكاً رمزيًّا ، يؤدى أثناءه تمثيلاً صامتاً أو ناطقاً ، ورقصاً درامياً ، وغناء وتوقيعاً وموسيقى .

وكان أن نشأت أولى درجات الدراما من خلال موقف الإنسان البدائى من الظاهرات الطبيعية ، أو قل من خلال موقفه من الفصول الأربعة .

وهكذا ، كانت الدراما بعامة — والدارجة منها على نحو خاص — نوعاً من مَسْرَحة الظاهرات الطبيعية .

ومؤدى هذا ، أن الإنسان بدأ يُمَسْرِح معتقداته وتصوراته الأسطورية قبل أن يُمَسْرِحَ حياته هو .

وعلى ضوء هذا الرأى ، تبدو الدراما وقد ارتبطت بالدين البدائى أول أمرها ، ثم بالسحر بعد ذلك .

هذا الرأى ، أخذ به علماء آخرون من أمثال دكتور فارنل Dr. Farnell والأستاذ مورى G.C. Murray ، وهما اللذان تحدَّثا — فى توسع — عن نشأة فن الدراما .

● مَسْرَحة حياة الإنسان

لكن باحثين آخرين ، قالوا إن الإنســان مَسْرَح حادثات حياته الكبرى قبل أن يعمد إلى تمثيل القصص الأسطورية .

فوليليام ريد جواى يؤكد فى كتــابه « أصل التراجيديا »[1] أن هذا الفن نشأ من الطقوس المتعلقة بالموتى ، وذلك أن القدماء قدسوا موتاهم ، واحتفوا بحادثة الدفن والجناز ، فكانوا يقدمون — أثناء الجناز — ألواناً من الرقصات الجنائزية التى حدثنا عنها هيرودوت ، وكانوا يسمحون بتقـــديم الألعاب الجنائزية كذلك (Ludi Funebres)

ومن هذه الألعاب ، التمثيل الصامت حيث كان الممثلون ، يسيرون فى الجناز ، يتقدمهم اللاعب أو الممثل المقلد الأكبر (Archimimus) وقد وضع على وجهه قناعاً يشبه الميت ، وراح يقلد حركاته ، وطريقته فى الحديث ، وقد « يلقى بسخريات على حساب الميت » .

ويتبع هذا الممثل ، آخرون يقلدون أسلاف الميت الغابرين .

وهكذا يسير الموتى بين الآباء والأجداد — وقد تقمَّصوا الممثلين — فى عربات فاخرة ، ووراء جثة الميت يودعونه إلى القبر .

والخلاصة أن تمثيل أشخاص الموتى « أدى إلى أن تكون العروض الدرامية جزءاً لا غناء عنه فى ألعاب الجناز » .

● كتابات فى المسرح الدارج

قلنا إن دراسة التراث الشعبى قد امتدت فشملت المسرح الدارج .

(١) ص ٣ وما بعدها من Adonis, Attis, Osiris

(١) ص ٧ و ٨ من The Origin of Tragedy

ومن المؤلفات الهامة فى هذا المسرح كتاب « المسرحيات والرقصات الدرامية عند الأجناس غير الأوروبية »[1]

أما مؤلف هذا الكتاب — وليام ريدجواى — فكان أستاذاً للأنتروبولوجيا فى جامعة كامبريدج ، وكان قد نشر كتاباً آخر عن « أصل التراجيديا » ومقالات عن « الشعر عند أرسطو » . وفى عام ١٩١٥ ألقى سلسلة محاضرات عن المسرحيات لدى الأمم الأسيوية والإفريقية ، وغير الأوروبية عامة ، وضمها فى كتاب واحد .

ونحن نقرأ فى هذا الكتاب فصولا مستفيضة عن المسرحيات الدارجة فى غربى آسيا والهند وسومطرة وجاوة والصين وكمبوديا .

* * *

وقد حظى مسرح الدمى بعناية كبيرة من هؤلاء الدارسين . ففى أوائل هذا القرن نشر ريتشارد بيتشيل كتابه « الموطن الأصلى لمسرحية الدمى » الذى سبق أن أشرنا إليه ، وفيه طبق بيتشيل نظريات المشرقين (بنفى Benfey وأتباعه) .

وما لبث هذا الكتاب أن انتقل إلى اللغة الإنجليزية فأثار مناقشة واسعة بين المعنيين بالدراسات الأنتروبولوجية والفولكلورية .

وهذا المؤلف تناولته دورية اليونسكو الصادرة عام ١٩٥٥ .

● كتابات فى « خيال الظل »

ومن فروع مسرح الدمى ، التى نالت اهتماماً جدياً ، فن « خيال الظل » الذى صدرت فيه دراسات علمية خطيرة ، قدمها العلماء جورج يعقوب Georg Jacob وپول كالا Paul Kahle وإنّو ليتمان Enno Littmann وريتر Ritter وكبرت بروفر Prüfer وكيرن Kern وميللر Miller .

غير أنه ينبغى لنا أن نقف قليلا عند جهود العالمين الجليلين جورج يعقوب وپول كالا .

كان جورج يعقوب مديراً لمعهد اللغات الشرقية بجامعة « كيل » ، وأما پول كالا فكان مديراً لمعهد جامعة بون .

جمع جورج يعقوب — وهو إمام الباحثين فى مسرح الدمى الشرقى — أهم القوائم البيبليوجرافية المتعلقة بخيال الظل .

وحين أصدر إنّو ليتمان كتابه « خيال الظل العربى » فى عام ١٩٠١ ، ضم هذا الكتاب فهرساً بالمراجع فى هذا الموضوع ، صنّفه جورج يعقوب .

وظل جورج يعقوب ، ينشر الفهارس ، ويحصر المراجع والكتابات الخاصة بهذا الفن ويصدرها ، ثم يعيد طبعها وتنقيحها ، فيما بين ١٩٠١ و ١٩٠٦ . ثم أصدرها بعنوان « الإشارة إلى خيال الظل فى آداب العالم » . وهذا الكتاب مقسم إلى فصول مرتبة حسب القرون المختلفة من القرن الحادى عشر إلى القرن العشرين .

وفى عام ١٩١٢ أضاف إلى مؤلفه هذا ملحقاً بما أسفرت عنه تحقيقاته ، ثم عاد فى سنة ١٩٢٥ فأصدر طبعة منقحة وموسّعة لهذا الكتاب .

ونحن ندين لجورج يعقوب بآرائه الهامة فى أصل خيال الظل ، وتاريخه وهجراته من مواطنه الأصلية فى الشرق إلى الغرب .

* * *

وأما زميله پول كالا ، فهو الذى جاء إلى مصر باحثاً عن مخطوطات قديمة لمسرحيات خيال الظل وعثر فى سنة ١٩١٩ على مجموعة أوراق خطية .

(١) The Dramas and Dramaic Dances of Non-European Races in Special Reference to the Origin of Greek Tragedy — William Ridgeway.



سفينة حرب إسلامية



مجموعة من الشخوص تمثل أسرى صليبيين

سفينة حرب صليبية



الحازق



الرخم

هذه المجموعة من شخوص خيال الظل منقولة عن پول كالا فى « منارة الإسكندرية القديمة »

اشتراها من بعض اللاعبين بهذا الفن ، وقد عرفت هذه الأوراق « بمخطوطة المنزلة » .

ولپول كالا مقالات منشورة فى دورية أكاديمية برلين ، وغيرها من المجلات العلمية ، وقد درس فيها « شخوص خيال الظل الإسلامية المجموعة من مصر » ، ذلك أن پول كالا كان قد حصل على أكثر من ثمانين أنموذجاً من شخوص خيال الظل أثناء إقامته فى مصر ، وقد نشر ٢٤ منها فى المقدمة التى وضعها لمنارة الإسكندرية .

وله أيضاً مقالات فى « خيال الظل الإسلامى فى مصر » و « قصة أخرى لمحمد بن دانيال » و « لهجة بدوية يستخدمها لاعبو خيال الظل المصريون » .

ولكن أهم ما يقترن باسم جورج يعقوب وپول كالا ، تلك النصوص الشعرية القديمة ، التى نشرت باسم « لعب التمساح » و « منارة الإسكندرية القديمة » .

● كتابات عربية

أظهر ما لدينا من الكتابات العربية مؤلفان صغيران لم يتوافرا على مسرح الدمى ، وإن كانا قد ضما صفحات تعتبر فريدة فى المكتبة العربية .

وأول هذين الكتابين : «قصصنا الشعبى» للدكتور محمد فؤاد حسنين ، الذى تناول فيه خيال الظل — خلال حديثه عن أنواع ذلك القصص — تناولا سريعاً عمدته آراء جورج يعقوب وپول كالا . وقد تعرض هـذا الكتاب لقصص ابن دانيال المعروفة بطيف الخيال ، كما تعرض للقصص التى نشرها المستشرقان الألمانيان السابقان .

وأما الكتاب الثانى فهو رسالة صغيرة ، بعنوان « خيال الظل » وضعها أحمد تيمور ، وأورد فيها ملاحظات متفرقة . وهى تمتاز بأنها تشتمل على تلخيص لاثنتى عشرة لعبة من لعب الخيال ، كانت موجودة أيام تيمور .

ولم يكن فى ذهن المؤلف أن يضع بحثاً علمياً مستفيضاً فى هذا الفن ، ولم يهتم بالدراسات الغربية السابقة عليه ، ولم يطبق منهاجاً علمياً واضحاً .

ولا أحب أن أذكر الفقرات التى كتبها الدكتور أحمد أمين عن خيال الظـل والقره قوز فى قاموسه للعادات والتقاليد ، ذلك أن الطابع الغالب على مواد هذا القاموس هو إيراد الخواطر الشخصية التى تخونها — فى غالب الأحيان — دقة الباحث ، واتساع المعرفة بالتراث الشعبى .

وأما الإشارات القديمة الموجودة فى كتب التاريخ العربية ، فلا تدخل فى نطاق الدراسات وإنما هى رصْدٌ عابر لحادثات اتصلت بهذا الفن ، وليس فيها غناء لباحث ، ولا مرشد إلى دخائل الفن .

وهكذا تبدو الكتابات العربية قليلة وضحْلة ، إذا ما قورنت بالكتابات الألمانية والإنجليزية والفرنسية .

● فن الخيال

وبعد فما هو هـذا الفن الذى رأينا اهتمام المستشرقين به ، وانتباه الفولكلوريين إليه ؟

فى هذا الفن ، محاولة بدائية لاستخدام الصورة ، فى التعبير عن قصـة تمثيلية . والصورة هنا ، هى الخيال . ومن ثَمَّ يُعرف هذا بطيف الخيال أو « خيال الظل » أو « ظل الخيال » .

يقول لانداو : « خيال الظل فن مسرحى يؤدَّى بإلقاء ظلال على ستار مرئى للجمهور » (١)

ويقول منزل : « إنه مسرح يضم فن المحاكاة والموسيقى والتصوير والشعر ، وهو قادر بوساطة شخوصه الشفافة المصنوعة من الجلد الملون أن يحدث على الستار القماشى المضاء من الخلف ، خداعاً يعنى للشرق من الخلف ، خداعاً يعنى للشرق المتأمل أكثر مما تعنى فنوننا المسرحية الواقعية الجافة » (٢) .

ويقول : « يتألف الجهاز الخارجى لمسرح الدمى من منصة تشبه

---

(١) ص ٩ من « دراسات »

(٢) ص ٩٣٤ من معلمة الإسلام : مادة «خيال الظل» .

المنصة الخاصة لمسرح العرائس الأوروبى فيما عدا أنه يشد فى فتحة المسرح ستار يضاء بمصباح، ويضغط المخايل على هذا الستار بشخوص، طول كل منها قدم تقريباً مصنوعة من الجلد، وهذا التحريك أو الضغط يحدث من خلال فتحات فى المفاصل ».

هذا الوصف العام، ينطبق على ما نعرفه فى مسرحيات الخيال المنشورة، ومن المعلومات التى جمعها مركز الفنون الشعبية بالقاهرة، وتلقاها من البقية الباقية من لاعبى الخيال.

ويتلخص الوصف العام فى أن خيال الظل: (ا) فن مسرحى (ب) له قصصه التمثيلية (ج) التى تظهر أمام الجمهور كظلال (د) لكن هذه الظلال منبعثة من شخوص (هـ) يحركها ويلقى حوارها وأغانيها، ممثلون ولاعبون (ل) ويعتمد هذا الفن على نوع من الحيلة حين تُلقى الأضواء من الخلف، فتمتد الظلال على الأستار.

- الشخوص والتمثيليات

والعادة أن يقص اللاعبون الشخوص اللازمة للتمثيليات، من جلود (البقر أو الجاموس أو الحمير الميتة) ويعالجوها حتى تصبح شفافة، ويصبغوها بالألوان، ويتركوا فتحات فى مفاصلها.

ويستعاض أحياناً عن الجلد بالورق المقوّى. لكن اللاعبين يفضلون الشخوص الجلدية لقوة احتمالها، وطواعيتها فى التشكيل.

هذه الشخوص، تتحرك لصق الستار المصنوع من قماش خفيف، فيدفع اللاعب بعصيِّه فى فتحاتها، ويحركها حسب أدوارها، ويتم العرض فى المساء، حيث يجلس الجمهور أمام الستار، وقد أطفئت الأنوار، وعندما يبدأ اللعب تضاء الأنوار الداخلية خلف الشخوص والستار.

كل ذلك يخلق جوًّا خادعاً.

وقد يعمد البعض إلى أن يخلعوا على الشخوص، أفكاراً صوفية، وربما كان إنشاء الاستقبالات وهى مدائح تمهيدية، وكذلك إنشاء النهايات وهى تسبيح وطلب للغفران، محاولة من اللاعبين أن يتحاشوا تزمُّت رجال الدين، أيام كان من اليسير محاربة هذا الفن، بدعوى أنه يعتمد على الصور والدُّمى المحرَّمة.

والشخوص أنماط تصور الإنسان أو الحيوان أو الجماد. ففى بعض من التمثيليات، تظهر « القردة » و « الكلاب » و « القطط »، وفى بعضها الآخر تظهر « سفن الحرب » أو « سفن التجارة » و « المنائر » و « الأديرة » و « البساتين » الخ.

وأما التمثيليات، فتلتقى عند قواعد مشتركة، منها هذه البداية (الاستقبالة) ثم النهاية التقليدية (الختام).

وتسمى التمثيلية « لعبة » أو « بابة »، وبناؤها بسيط دائماً، وحوادثها قريبة من حياة الجمهور، وأما أسلوبها فحوارٌ شعرى، قد تتخلله « وقفات » من النثر القصير المنظوم.

وغالباً ما تحتوى « البابة » على إرشادات مسرحية، يلقيها « المخايل »، أثناء التمهيد أو فى سياق الحوار. وقد أراد المؤلف الأصلى أن توجه سائر اللاعبين ذلك أنها تهيب بالعازفين أن يضربوا ألحاناً من مقامات معينة (مقام الرست غالباً) وأن (يَسْتَبْدوا) بالنشيد، وأن يدفعوا بهذه الشخوص ويحجبوا تلك.

وأقدم التمثيليات المعروفة لنا « طيف الخيال » لمحمد بن دانيال، ثم مخطوطة المنزلة، وأحدثها — فيما جمعناه — مخطوطة أحمد تيمور التى نرجح أن تكون قد دُوِّنت فى مطلع هذا القرن وإن كانت تشتمل على نصوص شعرية تعود إلى القرن الثامن عشر أو السابع عشر.

على أن هذا كله، سيرد تفصيلا فى الجزء الثانى من هذه الدراسة، الذى نزمع أن نفرده لبحث تمثيليات « منارة الإسكندرية القديمة فى خيال الظل

المصرى »، و« لعب التمساح » و« لعبة الدير » ، مع عقد مقارنة بين النصوص التى نشرها پول كالا ، وتلك التى تضمها مخطوطة تيمور .

● خيال الظل فى العالم الإسلامى

ولنرجع الآن إلى انتشار خيال الظل من مواطنه الأصلية إلى بلاد الشرق الأدنى الإسلامية .

عرف العالم الإسلامى هــذا الفن فى عصره الوسيط ، حمله إليه المغول ، فذاع فى العراق وتركيا وسورية ومصر ، ثم فى شمال إفريقية .

ومن المرجح أن يكون قد دخل أوروبا عن طريق الشرق الإسلامى .

وإذا كان ريتشارد بيتشيل وجورج يعقوب ومِنْزِل ، قد رأوا أن الهند هى الموطن الأصلى لهذا الفن ، وكان بيتشيل هو الذى قال لنــا إن الخيال انتشر من الهند إلى البلاد الأسيوية المجاورة ، كالملايو والهند الصينية والصين ، ثم ارتحل من هــذه المواطن إلى العرب ماراً بفارس والعالم الإسلامى فأوروبا إلا أن وجوه الشبه القوية التى تقوم بين الشخوص الصينية وشخوص الخيال الإسلامية [1] ترجح أننــا أخذناه عن الصين .

يقول لانداو : « هناك أدلة على وجود تطور مستقل فى خيال الظل الصينى الذى تتشابه شخوصه والشخوص التى نعرفها من خيال الظل الإسلامى .. وجرياً على التواتر تعتبر الصين موطن خيال الظل حتى إن الاشتقاق المستخدم لهذا الفن وهو الظلال الصينية Ombres Chinoises جرى فى أوروبا لزمن طويل . وأهم من هذا أن خيال الظل ربما دخل العالم الإسلامى بوساطة المغول جيران القبائل التركية » (٢) .

ويذكر المستشرق ريتَّر أن لاعبى خيال الظل فى تركيا كانوا يتداولون — على أيامه — قصة عن أصل هذا الفن ، فينسبونه إلى رجل فارسى قدم بلادهم وعلَّمهم الخيال .

والشىء المهم فى هذه القصة ليس صدقها وإنما إشارتها إلى فارس ، وهى الطريق الذى هاجر فيه الخيال متجهاً إلينا .

يقول مِنْزِل : « ومن الصين والهند عبد الطريق إلى الأراضى الإسلامية عبر فارس ، حيث نجد مقاطع متعددة فى قصائد شعرائها ، تشير إلى خيال الظل ، بيد أنها تعطينا معلومات قليلة للغاية عن تمثيلياته » .

* * *

وإذا قارنّا بين آراء المشتغلين بدراسة تاريخ الخيال ، استطعنا أن نلخصها على النحو التالى : (ا) لدينا شواهد على وجود مسرح الدُّمى فى العالم القديم فى الهند واليونان وروما . (ب) لكن من المستبعد أن يكون هذا الفن قد نشأ فى الهند أولا ثم هاجر إلى سائر أنحاء العالم القديم . (ج) فأغلب الظن أن هذه المواطن مارسته فى استقلال بعضها عن بعض . (د) ومنــذ القرن الحادى عشر — وبالتأكيد منذ الثانى عشر — وصلنا نحن المسلمين أحد فنون مسرح الدمى وهو الخيال قادماً إلينا من الصين ، عبر فارس . (ل) ومن المرجح أن يكون هذا الفن قد واصل هجراته من بلادنا إلى أوروبا .

* * *

ولدينا بعض الإشارات المتفرقة فى تواريخ ابن إياس والمقريزى ، عن الخيال فى مصر . ويقال إن أقدم « ما وصل إليه علمنا عن اشتغال العرب بها — أى لعبة الخيال — أنها كانت من ملاهى القصر بمصر مدة الفاطميين » (١) وإن الملك الناصر صلاح الدين أخرج من قصور الفاطميين من يُعانى خيال الظل ليريه للقاضى الفاضل ، فلما انتهى اللعب سأله صلاح الدين :

— كيف رأيت ذلك ؟

— فقال : رأيت موعظة .. رأيت دولا تمضى ودولا تأتى ولما انطوى الإزار طى السجل للكتب إذا المحرك واحد .

وفى « درر الفرائد المنظمة » للجزيرى أن السلطان

(١) راجع صفحات ٤٤٤ إلى ٤٥٢ من كتاب هاجهان « تاريخ العرائس فى أوروبا » Histoire des marionettes en Europe

(٢) ص ١٢ من دراسات .

(١) ص ٢٢ من خيال الظل لتيمور .

شعبان حمل معه خيال الظل عندما حجّ سنة ٧٧٨ هـ .

وفى ابن إياس أن السلطان جقمق « رسم بحرق شخوص خيال الظل جميعها » وإبطال اللعب بها وكان ذلك فى عام ٨٥٥ هـ .

● خيال الظل فى مصر وتركيا وسورية

مرّ خيال الظل عند وصوله إلى الشرق الإسلامى بتغيرات هامة ، وما لبث المصريون أن جعلوا منه طرازاً مميزاً عن الطُرُز الصينية .

ولا ريب فى أن هذا الفن قد تأثر — أو قل تشكل — بالتقاليد المحلية فى كل جزء من العالم الاسلامى .

وقد ذكر مارتينوفتش Martinovitch فى مقاله المنشور فى « العالم الإسلامى » بعنوان « المسرح التركى — الحلقة المفقودة » [1] أن عروض (خيال الظل) التى استرعت اهتمام الجمهور فى تركيا ، تعود إلى القرن الثانى عشر ، وإن كانت أصولها تتأثر بما هو أقدم من هذا التاريخ بكثير ، فلعلها أن تكون متأثرة بالتمثيل الإغريقى الصامت الذى وصل إلى تركيا من الثقافة البيزنطية . ومما ينبغى ملاحظته ، أن الغزاة الأتراك استبقوا فى خدمتهم الممثلين البيزنطيين .

وأهمّ شخوص خيال الظل التركى هما : حاجى واد والقره قوز ، وهذا الأخير أسبغ اسمه على هذا الفن عندهم . فإذا قلنا القره قوز التركى ، فنحن نعنى خيال الظل التركى .

وكثيراً ما يبدو شخص القره قوز بصورة الغجرى ، مما دعا بعض المستشرقين إلى دراسة لهجة اللاعبين بالخيال ، والانتهاء إلى وجود تعابير وألفاظ غجرية كثيرة فى أساليب القره قوز [2] .

وشخصية القره قوز ذاتها مأخوذة عن الفن المصرى وإن كانت الترجمة الحرفية لها هى « العين السوداء » .

وهكذا تبدو مشكلة التأثير المتبادل بين الفن التركى والفن المصرى ، ذات أهمية خاصة .

ذكر ابن إياس فى « تاريخ مصر » [1] أن السلطان سليم ، لما كان بالمقياس جلس للفرجة على خيال الظل وطرب له وقال لصاحبه : « إذا سافرنا إلى استنبول فامض معنا حتى يتفرج ابنى على ذلك » .

ويعتقد جورج يعقوب [2] أن السلطان سليم حمل هؤلاء اللاعبين المصريين ضمن الستمائة صانع الذين حملهم إلى تركيا ومن المرجح أنهم مكثوا هناك ثلاثة أعوام .

وقد ذهب بعضهم [3] إلى أن هذه كانت أول مرة عرف فيها الأتراك فن الخيال .

وربما ساعد على قيام هذا الظن ، أن أقدم النصوص الموجودة عربيةٌ مُثّلت فى مصر ، وهى طيف الخيال لابن دانيال . وأن المخطوطات التى تمّ اكتشافها حتى الآن ، وكانت لخيال الظل التركى ، أحدث عمراً من مسرحيات ابن دانيال .

غير أن هذا الاستنتاج معتمد على أدلة سلبية ، فليس لنا أن نقطع بأن الأتراك ، أخذوا عنا هذا الفن ، لأننا لم نكتشف بعد مخطوطات تركية أقدم من طيف الخيال .

علينا — كما يقول لانداو [4] — أن نبرهن على وجود تأثير قوىّ ومتبادل قبل الفتح العثمانى ، حتى تحدد بشكل دقيق ، تلك النتائج التى نطرحها .

غاية الأمر — إذن — أن فن الخيال المصرى أثّر تأثيراً كبيراً على الفن التركى ، عقب الفتح العثمانى ،

---

(١) صفحة ٥٤ عدد يناير ١٩٤٤ مجلد ٣٤ .
(٢) مادة قره قوز — ريتر — فى معلمة الإسلام صفحة ٧٣١ — ٧٣٤ .

(١) صفحة ١٢٥ الجزء الثالث — طبعة بولاق .
(٢) صفحة ٧٨ من خيال الظل العربى لليتمان — إضافة جورج يعقوب .
(٣) محمد فؤاد حسنين فى « قصصنا الشعبى » .
(٤) راجع فصل Shadow Theater « فى دراسات »

ومنه اقتبسوا شخصية القره قوز تلك الشخصية التى خلقها ابن مماتى حين أنشأ كتابه المعروف « الفاشوش فى أحكام قراقوش » فأطلق فى الذوق العام ، صورة هزلية ذائعة ، لرجل مغفل قاس .. يرمز للبطش والعدوان .

على أن فن الخيال المصرى ، عاد بعد ذلك فتأثر بالبيئة التركية .

يذكر إدوارد ويليام لين ، فى كتابه طبائع وعادات المصريين المحدثين [1] إنه شاهد القره قوز التركى فى مصر ، وذكر هاوسمان أنه رأى بعض تمثيليات خيال الظل تقدم باللغة التركية وذلك عند ما زار القاهرة عام ١٨٦٠ .

ومن المتصور ، أن يكون اللاعبون قد استخدموا هـذه اللغة ، لأنهم كانوا يخاطبون — فى بعض الأحيان — سكان القصور من الأتراك أو علية المصريين المتشبهين بالأتراك .

ولكن اللغة العربية ، ما لبثت — مع نمو الروح الوطنية — أن طردت اللغة التركية نهائياً [2] .

● فى سورية وشمال إفريقية

من المعتقد أن خيال الظل السورى — ويسمى القره قوز على غرار التسمية التركية — قد تأثر تقاليد هذا الفن ، ومع أن النصوص المتاحة للباحثين . تأتى فى المرتبة الثانية بعد التمثيليات المصرية من حيث الكم ، إلا أن المعلومات المتعلقة بهذا الفن فى سورية أقل مما هو معروف عن خيال الظل المصرى أو التركى .

والملاحظ أن هذا الفن كان منتشراً على نطاق واسع حتى أوائل هذا القرن ، ومعظم النصوص التى عرض لها ليتمان وجورج يعقوب ، ترجع إلى القرن التاسع عشر . ومن مقارنة تلك النصوص بمسرحيات الخيال المصرية والتركية ، يبدو أنه ليس ثمة فوارق كبيرة تميز هذا الفن هناك .

* * *

وأما المعلومات المتوفرة للباحثين عن خيال الظل فى مراكش والجزائر وتونس ، فمصدرها الأول كتابات الرحالة الغربيين ، وبعض الملاحظات التى أبداها المستشرقون عن الصلة بين خيال الظل الإسلامى وخيال الظل الأوروبى والإيطالى خاصة .

وقد ذاع أن هذا الفن دخل أوروبا حوالى الفتح العثمانى لمصر ، وذلك عن طريق تونس وإيطاليا وفرنسا وألمانيا .

وهناك رأى آخر يقول : إن الفن التركى أثر فى الأغريق ، ثم ارتحل غرباً إلى إيطاليا .

والمهم هو ملاحظة وجوه الشبه القوية بين هذا الفن فى إيطاليا ، وبينه فى تركيا وسائر بلاد العالم الإسلامى الواقعة على سواحل البحر الأبيض المتوسط ، ذلك لأن دراسة نواحى التشابه — عنصر أساسى فى تحديد معالم الطريق ، الذى هاجر فيه خيال الظل ، منذ أغار المغول على الشرق الإسلامى .

بيد أن الأمر الهام حقاً هو الأغراض التى استخدم فيها خيال الظل فى العالم الإسلامى . فشخصية القرقوز التركى والسورى ، وشخصيات « الحاذق » و « المقدم » و « الرخم » فى خيال الظل المصرى ، كانت أدواره يستخدمها الفنان الشعبى فى نقد المظالم والأعداء . وذلك بالإضافة إلى إظهار التناقض فى الحياة الإقطاعية لذلك العهد .

وقد استطاع هذا الفن أن يسجل دقائق الحياة الجارية ، وثقافته العامة ، ثم استطاع أن يؤرخ لبعض الحادثات التاريخية الخطيرة كالحروب الصليبية .

وقد يكون مما يسترعى النظر أن فن الخيال ، قد اتخذ اتجاهاً وطنياً صريحاً فى الجزائر ، على ما يحدثنا بهذا : « رايخ » و « فلوجل » و « بكلر

(١) صفحة ١١٦ الجزء الثانى .

(٢) ص ٣٠ — دراسات .

موسكاو » و « سبايس» و « برنارد » .

فبكلر موسكاو Pückler Muskau قد وصف لنا تمثيلية قره قوز (خيال ظل) فى الجزائر أوائل عام ١٨٣٥ ، وفى نهاية هذه التمثيلية ، يهاجم القره قوز الذى يرمز فى هذه المسرحية للمواطن الجزائرى جيوش الفرنسيين التى جاءت لإلقاء القبض عليه ، ويحملها على الفرار ، وقد راح يضربها بعصى صنعها من جسم إله الخصب (الإغريقى) .

وفى مسرحية أخرى — ذكرها رايخ — يظهر إبليس فى ثياب عسكرية فرنسية .

وقد أدركت السلطات الفرنسية أن الفنان الجزائرى استخدم هذه الوسيلة ، التى كانت قريبة إلى الجمهور ومحببة إلى نفوسهم فى مهاجمة الاحتلال الفرنسى ، فأصدرت تلك السلطات أوامرها بمنع لعب الخيال فى الجزائر وكان ذلك عام ١٨٤٣ واتخذت من الاجراءات الشاذة ما أخمد هذا الفن .

على أن « أكبر خدمة أداها مسرح خيال الظل لتاريخ الحضارة العربية » هو — كما يقول لانداو — « أنه حفظ للأجيال القادمة معلومات ثمينة عن العادات والأفكار الجارية لدى الأجيال السابقة . ومن الناحية الفنية مهد الطريق هو ولعب المداحين والقصاصين ، أمام المسرح الأوروبى ، وكذلك فقد أعد الأرض لاستقبال هذا الفن الحديث (١) »

ذلك لأنه عن طريق مسرح خيال الظل والفروع الأخرى من مسرح الدُّمَى — استبقت الأمة العربية اهتمامها بالتمثيل ، وواصلت تقاليدها الدرامية ، فلما وفد المسرح الفرنسى إلى مصر مثلا ، ثم لما بدأ المسرح العربى الحديث ، كان من الممكن أن يحس المصريون جلال هذا الفن ، وأن يتذوقوه ، وينفعلوا به ، وهم الذين حافظوا على ملاهيهم الدرامية طوال قرون كثيرة .

---

(١) ص ٤٧ « دراسات »



مطاردة المجرمين تجرى على الورق

بقلم المقدم حسين محمد على

الوقائع لا تكذب ولكن الشهود قد يكذبون .
« هانس جروس »

المكان : مدينة بزووتر بإنجلترا
الزمان : ٢١ يونيو سنة ١٩٤٦

اكتشفت خادمة فندق بمبردج كورت عند تنظيفها الحجرات جثة إحدى نزيلات الفندق وقد شُدّت قدماها شداً وثيقاً بوساطة منديل ، وقُطّع جسمها تقطيعاً مرعباً تبدو عليه آثار أسنان . ولقد قرر طبيب البوليس أن الوفاة نجمت عن الخنق ، ورفع الخبير بصمة إصبع من على حوض الغسيل وكان ظاهراً أن الحوض نظّف لإزالة ما عليه من آثار ، واتضح من مراجعة سجل النزلاء أن السيدة تدعى مسز « هيث » ، وأنها نزلت مع زوجها « كولنيل هيث » منذ خمسة أيام ، واختفى الزوج ... ولم تكد تمضى بضع ساعات حتى كان الزوج قد وقع فى قبضة البوليس واعترف ، وقُدّم للمحاكمة ، وقضى بإعدامه شنقاً .

* * *

ومرة ثانية ولكن فى مصر .
المكان : ضاحية مصر الجديدة .

فى ٢٣ من فبراير سنة ١٩٥٣ ، عثر على جثة السيدة « ن . م » فى مطبخ شقتها وقد هشم رأسها بآلة صلبة ، وسرق مصوغها الذى كان بيدها
(القضية ٢٥٦٣ جنايات مصر الجديدة سنة ١٩٥٣) .

ولم تسفر تحريات البوليس عن معرفة الفاعل ، فقيّد الحادث ضد مجهول .

* * *

وفى ١١ من أغسطس سنة ١٩٥٥ ، عثر على جثة السيدة « م . ب » مقتولة ومهشمة الرأس فى مطبخ شقتها . والوفاة من ضربات على الرأس بآلة صلبة وسرق المصوغ الذى كانت تتحلى به
(القضية ٣٣٧٠ جنايات مصر الجديدة سنة ١٩٥٥) .

ومرة أخرى تقيد القضية ضد مجهول ، ولا بصيص من الضوء ينير الطريق أمام الباحثين .

* * *

ولما كان يوم ١٧ من يوليه سنة ١٩٥٦ عثر على جثة السيدة « ع . ش » مقتولة فى مطبخها بالوسيلة نفسها ، وفى الظروف نفسها . وفى اليوم نفسه قبض البوليس على القاتل وهو سبّاك يدعى « م . ع » وضبط بين معـداته ماسورة ثقيلة ملوثة بالدماء ، وضبط فى حيازته بعض المصوغ المسروق . واعترف بارتكابه الحادث الأخير ، ولكن البوليس اتهمه أيضا بارتكاب الحـادثتين الأخريين . وكان دليله حرفان هما : (ط . ج) ، أى طريقة الإجرام .

وقدمت النيابة القاتل للمحاكمة بتهمة قتله ضحاياه الثلاث ، وأصدرت العدالة حكمها فيه .

* * *

وحادث رابع وقع فى عام ١٩٤٤ .
عثرت ابنة شقيقة السيدة « ن . ص » عليها مذبوحة فى فراشها ذات صباح حينما حضرت لزيارتها .

كانت القتيل على جانب كبير من الثراء ، تعيش بمفردها فى ڤيلاّ ، ولا يقوم على خدمتها إلا طباخ هرب بعد الحادث ، وكانت حالة المسكن تدلّ على أن القاتل عبث بمحتوياته بقصد السرقة .

ولم تنقض ساعات حتى كان البوليس قد ضبط الخادم فى بلدته ، وضبط لديه مجوهرات تخص القتيل .

ومرة أخرى كان الفضل « لطريقة الإجرام » .

* * *

وفى إنجلترا – كما فى مصر – لا يمارس البوليس السحر فى كشف الجرائم ، ولكنه يستخدم أسلوباً علمياً حديثاً ، يطلقون عليه هناك M.O. وهو اختصار Modus Operandis أى « أسلوب الإجرام » .

وفى مصر نطلق عليه (ط . ج) وهو اختصار « طريقة الإجرام » . والوسيلتان لا تختلفان فى شىء ، فأصلهما واحد .

ففى عام ١٩١٣ ، لاحظ « ميجر جنرال اتشرلى » رئيس البوليس فى مقاطعة يوركشير من استقراء إحصاءات الحوادث الجنائية أن السواد الأعظم من المجرمين يرتكب جريمته بأسلوب خاص لا يغيره ولا يتحول عنه حتى أصبح هذا الأسلوب الإجرامى طابعاً له كالماركة المسجلة Trade Mark يميزه عن غيره من سائر المجرمين .

وانتهى صاحبنا إلى أنه متى أمكن الوقوف على أساليب الإجرام وتسجيلها ، ونسبة كل أسلوب إلى صاحبه ، أصبحت مهمة رجال البوليس سهلة إذا ما أريد ضبطهم عند ارتكابهم جرائم جديدة .

وعماد هذه النظرية هى الفكرة التى دلت التجارب والإحصاءات على صحتها ، والتى مؤداها أن كل مجرم يحترف نوعاً معيناً من الجرائم يبرع فيه ، ويمارسه بأسلوب معين يحذقه ، فإذا أراد هجره أو العدول عنه ، خانته إرادته لاستبداد العادة به ، وسيطرتها عليه .

ومن هنا يتضح أن « أسلوب الإجرام » يلازم المجرم ويميزه عن غيره ، فهو – كما يقال « البصمة النفسية » له .

ولقد نجحت النظرية نجاحاً كبيراً فى التطبيق العملى أدّى إلى التوسع فى استعمالها ، وأدخلتها إدارة مدينة لندن « سكتلنديارد » ثم أقرّها مؤتمر البوليس الدولى الذى عقد فى نيويورك سنة ١٩٢٢ ، واستعملتها دول كثيرة أخذتها عن إنجلترا حتى أصبحت الآن معممة فى جميع إدارات البوليس فى العالم ، وأدخلتها مصر حوالى سنة ١٩٢٦ .

ولكن ما الذى يدفع المجرم إلى إتيان فعل واحد لا يغيره ؟

وبالإختصار ما هى أسباب تخصص المجرمين ؟

التخصص هو إقبال المجرم على جريمة من نوع معين يرتكبها بطريقة معينة تحقق الغرض من ارتكابها ، ويسهل له الهرب من مكان وقوعها دون أن يترك وراءه ما ينم عن شخصيته .

والمجرم فى دائرة تخصصه ينتقى الظروف التى يعمل فيها ، ويحدد نوع ضحيته فى ضوء تجاربه الماضية ، مستفيداً من الميزات التى وهبتها الطبيعة له سواء أكانت جثمانية أم خلقية[1] .

---

(١) النصابون مثلا تجدهم على جانب من دماثة الخلق والوداعة ، عل سيماهم البراءة ، وهم أنيقو الملبس . ومنهم من يتخصص فى الاحتيال على طوائف معينة مثل : الأطباء أو المهندسين . وهناك من يحتالون على الأجانب أو السائحين ... وهكذا .

ولصوص المنازل الذين تخصصوا فى اقتحامها عن طريق الصعود على المواسير يكونون غالباً خفاف الوزن والحركة ليستطيعوا التسلق والدخول من فتحات التهوية أو النوافذ الضيقة . ويمتازون بحدة البصر التى تمكنهم من تعرف طريقهم فى الظلام دون أن يحدثوا أى صوت فيوقظوا النائمين . والنشالون الذين يستخدمون أصابعهم فى التقاط كل ثمين من الجيوب ذوو أصابع طويلة رشيقة .... وهكذا .

ولكن الإفادة من هذه المعلومات لا تتمّ إلا إذا سجلت هذه الأساليب تسجيلاً دقيقاً منظماً يتناول إلى جانب شرح أسلوب المجرم سائر المعلومات عن المجرم نفسه ليسهل دائماً الربط بين الناحيتين ، وليمكن الوصول إلى المجرم المجهول إذا ما طابق الأسلوب .

هذا هو ما يعرف بنظام التسجيل الجنائى Criminal Record وهو يبحث فى شخص المجرم وأوصافه وأسلوبه فى الإجرام ، وأوجه نشاطه وتحركاته والأماكن التى يتردد عليها هو وشركاؤه ، والجريمة من حيث النوع والوقت والمكان والآثار التى تخلفت عنها ؛ ثم يسجل كل ما يتصل بذلك .

ومكتب التسجيل الجنائى فى إنجلترا يشغل جزءاً من مبنى سكتلنديارد فى لندن ، وهو يعتبر مكتباً ذا صبغة قومية ، يضم سجلات كاملة لجميع من حكم عليهم فى قضايا خطيرة أو هامة فى انجلترا .

وهو على اتصال دائم بجميع المكاتب الوطنية فى جميع أنحاء العالم ، وهو بهذا الوصف يضم زيادة على الجرائم المحلية سجلاً للجرائم الدولية .

وعن طريق هذا المكتب يمكن الوصول إلى معرفة الفاعل أو الفاعلين فى جرائم قديمة ، وردّ الجرائم الحديثة إلى قدامى المجرمين ، وردّ عدة جرائم إلى مجرم واحد . ويساعد فى التعرف على قدامى المجرمين إذا ما أعيد القبض عليهم ، وتمييز المجرمين عند إلقاء القبض عليهم .

وكل سجل لمجرم يتضمن اسمه وأوصافه الشخصية ، وصوراً فوتوغرافية له فى جميع الأوضاع وبياناً بجرائمه والأحكام الصادرة فى حقه .

وعندما يوضع مجرم تحت الحراسة البوليسية فى مكان فى انجلترا ترسل إلى هذا المكتب استمارة السجل الجنائى بأوصافه وبصمات أصابعه .

وتراجع كل الأحكام الصادرة فى حقه ويعترف بها وحتى إذا لم يعترف بشىء منها فإن البحث يستمر فإذا ظهرت له اتهامات سابقة أمكن إيجاد الروابط بينها . وفى مكتب التسجيل باسكتلنديارد ما يقرب من ثلاثة ملايين بطاقة لمجرمين .

ونظراً إلى أن المجرمين كثيراً ما ينتحلون أسماء ليست لهم ، فإن الشخص الواحد قد يكون له أكثر من بطاقة حسب أسمائه المنتحلة ، وقد تصل فى بعض الأحايين إلى ٤٠ أو ٥٠ بطاقة .

وبالإضافة إلى المجموعة الرئيسية للسجلات الجنائية يوجد عدد من الفهارس التكميلية ، كلٌّ منها له أهمية عظيمة ، وأكثرها فائدة فهرس M.O. وهو مؤلف من بطاقات تثبت فيها معلومات عن جميع المتهمين الخطرين الذين يستخدمون طريقة معينة فى ارتكاب جرائمهم ، ويتكون من عدة أقسام :

ا — قسم الأسماء : وتوجد به بطاقة منفصلة عليها الاسم الأصلى ،وكل اسم منتحل للمجرم ، ثم سنه ومولده وطوله . وهذه التفصيلات الثلاثة تكفى لاستخراج البطاقات فوراً ، ويمكن غربلتها فيما بعد بمقابلة كل بطاقة منها مع غيرها .

ب — قسم فحص طريقة : ويسجل فيه الأسلوب الذى يتميز به المجرم تفصيلا .

ج — قسم أوصاف الجسد : ويسجل فيه كل تشويه خلقى ظاهر للمجرم سواء أكان مثبتاً فى قسم الأسلوب أم لم يكن، وتفسر التشوهات بالمعنى الواسع الذى يشمل كل العلامات المميزة ، وترتب البطاقات أبجدياً حسب أجزاء الجسم . فمثلا :

تحت حرف « ع » يجىء وصف عيون المجرمين تحت تقسيمات عدة : أعمى كلية — فاقد إحدى العينين — مرض الكاتركت — حول — ضعيفة الإبصار — نظارات — جاحظة ...
على أن يذكر فى جميع الحالات إن كانت اليمنى أو اليسرى .
وتحت حرف « خ » يجىء وصف الخد :
به طابع حسن — خال — سنطة — أثر التحام وهكذا ...

ولا ينسى التسجيل الجنائى الكلام ولهجاته فتذكر التمتمة – التهتهة – الفأفأة – ألدغ لا ينطق الراء – ألثغ ينطق حرف السين ، ثاء وهكذا ...

وخلاصة القول أن نظام التسجيل الجنائى هو المحور الذى ترتكز عليه أجهزة الأمن فى مكافحة الجريمة وضبطها فى أكثر الدول المتحضرة .

وسكتلنديارد تشير إلى المجلد الذى يضم قواعد هذا النظام بعبارة : How to catch thieves on paper

أى : « كيف تصل إلى المجرم خلال الأوراق »

وقضية « نيفيل هيث » التى صدّرنا بها مقالنا تعتبر مثالاً للمساعدة التى يمكن أن يقدمها نظام التسجيل الجنائى إلى رجال المباحث عند شروعهم فى إجراءات البحث فى الجرائم الهامة . فقد اشتبه رجال البوليس فى أن يكون المتهم هو الذى كان يقيم مع القتيل بالفندق والذى قيد اسمه بسجلات الفندق تحت اسم « كولنيل هيث » ، وأظهر البحث فى ملفات مكتب التسجيل الجنائى بطاقة باسم « نيفل جورج كليفلى هيث » المولود سنة ١٩١٧ وقد قضى زمناً فى مؤسسة « بورستال » لإدانته بتهمة السرقة وتهمة السطو على المنازل والإدعاءات الكاذبة ، ثم التحق بقوات الطيران ، ثم طُرد منها بعد أن أدانته المحكمة العسكرية فى عدد من الجرائم ، ثم أدانته فيما بعد فى تهمة انتحال صفة بكباشى (لوحظ أنه انتحل نفس الرتبة بالفندق) وارتدائه أنواطاً لا حقّ له فيها . واستخرجت بصمات أصابعه المسجلة ، ثم قورنت بالبصمة المرفوعة على الحوض فانطبقتا . ولم يعد هناك شك فى أن رجال المباحث إنما يتبعون الشخص الصحيح . وبدلاً من أن يضيعوا الوقت فى تحريات لمعرفة الفاعل اتجهت جهودهم نحو البحث عنه .

ومرة أخرى يقدم مكتب التسجيل الجنائى خدماته للباحثين فيضع تحت نظرهم جميع المعلومات عن المتهم ، مثل : الأماكن التى يحتمل تردده عليها ، والأشخاص الذين يتصل بهم ... وهكذا لم تكد تمضى ساعات حتى كانت نشرة بأوصافه وصورته فى يد كل شرطى فى إنجلترا ، وبعد بضعة أيام ضبط وهو يحاول مغادرة البلاد . وقد حكمت عليه محكمة « أولد بيلى » بالإعدام ، ونفّذ فيه الحكم .

* * *

ولنعد إلى حادث مصرع السيدة الثرية «ن . ص» وكيف قدم مكتب التسجيل الجنائى معونته للباحثين ومكن العدالة من القبض على الجانى .

كانت كل المعلومات التى أمكن جمعها عن الخادم المشتبه فيه هى :

إنه يدعى عبده (وقد يكون هذا الاسم منتحلا علاوة على أنه حتى فى حالة صحته فهو غير واف) .
إنه فى الخامسة والثلاثين من عمره أو حوالى ذلك .
إنه أسمر شديد السمرة .
إنه فاقد العين اليمنى .

جُمعت بطاقات جميع الخدم الذين اتهموا ، أو صدرت فى حقهم أحكام فى قضايا سرقات من منازل مخدوميهم وبلغت بضعة آلاف ، ثم بُحث من بينهم عن فاقدى العين اليمنى تحت تقسيم « العين » ، فوجد حوالى ثلاثين شخصاً واستبعدت باقى البطاقات ، ثم ضيّقت الحلقة ؛ إذ بُحث بين هؤلاء عن شخص شديد سمرة البشرة تحت تقسيم « اللون » فظهرت حالتان ، وفى النهاية حددت السن شخصية اللص القاتل . أحضر سجله وبه صورته وعرضت على ابنة شقيقة السيدة القتيل فتعرفت عليها فوراً ، واتضح أنه يدعى « س . ع » من بلدة ... وتبعد أكثر من مائة كيلومتر عن القاهرة فانتقل أحد الضباط إلى بلدته حيث ضبطه وكان مشغولا بفحص مجوهرات القتيل وعلى ملابسه بقع دموية ، واعترف وقدم للمحاكمة فقضت بشنقه .

* * *

بقيت كلمة أخيرة نختم بها هذا المقال ، وهى أن استتباب الأمن فى بلد ما لايعود إلى كفاية رجال البوليس فحسب ، أو لأنهم يعملون طبقاً لأسس علمية حديثة ، أو لأن رؤساءهم من المشهود لهم بالبراعة والدقة .. بقدر ما يعود إلى رأى جماهير الشعب فى رجال البوليس أنفسهم .

هذا الرأى الذى لابد لتوافره أن يلمّ الشعب بخصائص هذا الجهاز فتشيع فى نفوسهم الثقة والإعجاب والفخر ، وتقوم بينهما المعاونة على أساس من الدراية التامة بمدى إمكانيات كل فريق .

التأثيرات العثمانية على العمارة الإسلامية فى مصر

بقلم الأستاذ حسن عبد الوهاب

نُسبت طُرُز العمارة الإسلامية فى مصر إلى الدول التى أنشئت فى عصرها . وإن فى مصر لطائفة ممتازة من الآثار ترجع إلى الدول المتعاقبة على حكمها ، ولكلٍّ منها طابعه ومميزاته .

وهذه الآثار وإن وقع على بعضها تأثيرات متنوعة ما بين عراقية وفارسية وأندلسية ، إلا أن هذه التأثيرات تكاد تكون جزئية ومحدودة ، فلم يكد ينتصف القرن الرابع عشر الميلادى حتى كانت العمارة فى مصر مصرية الطابع ، ثبتت قواعدها ، وانفردت بطُرُزها التى تميزها على سائر الطرز .

ومن الخطأ الشائع إطلاق اسم العمارة العثمانية على الآثار التى أنشئت فى فترة الحكم العثمانى بمصر ، فهى فى الحقيقة عمارة مصرية فقيرة وقعت على بعض منشآتها تأثيرات عثمانية ، وقليل منها عثمانى وقعت عليه تأثيرات مصرية ، لأن السلطان سليم عقب استيلائه على مصر سنة ٩٢٣ هـ (١٥١٧ م) أخذ معه إلى استامبول حوالى ١٨٠٠ صانع من مختلف الفنون والصناعات ، فتعطلت فى مصر نحو نيف وخمسين صناعة من أدق صناعاتها .

ولا شك فى أن خروج هذا العدد الوفير من خيرة مهندسيها وصنّاعها كان له أثر كبير فى هبوط المستوى الفنى والمعمارى ، إلى جانب ما كانت تعانيه مصر فى تلك الحقبة من اضطراب وعدم استقرار .

على أن أهم حادث أثّر فى حالة مصر اقتصادياً وفنياً هو تحوّل طريق التجارة بين أوروبا والشرق إلى طريق رأس الرجا الصالح ، إذ أحدث انقلاباً ذا شأن فى عالم التجارة نضبت بسببه منابع الثروة ، وظهر أثرها فى مختلف نواحيها ، لاسيما تراثها الفنى والمعمارى .

هذان السببان كان لهما أسوأ الأثر فى هبوط المستوى الفنى للعمارة الإسلامية فى مصر طفرة واحدة دون تدرّج ؛ لا فى الزمن ولا فى الفن . ويبدو هذا جلياً عندما نقارن المنشآت المعمارية فى أول القرن العاشر الهجرى — السادس عشر الميلادى بالمنشآت المعمارية فى منتصف القرن المذكور ، إذ نرى الأولى بلغت الذروة فى الرقى المعمارى والزخرفى ، على حين أخذت الثانية تسودها البساطة فى الواجهات والقباب والمنارات وغيرها . ويعزّى هذا إلى اضطراب الحالتين : السياسية والاقتصادية خصوصاً وقد عاد إلى مصر كثير من صناعها وفنانيها .

غير أن صناعتين قد احتفظتا برقيهما ، الأولى : صناعة الرخام فى الأرضيات والوزرات والمحاريب ، والفساقى التى انتشرت فى دُور هذا العصر وفيها المعجب والمطرب ، وتراكيب القبور الرخامية وشواهدها ، وفيها من دقة النقش وجمال الفن وزخرفة الخط طرائف ونوادر . والأخرى : صناعة النجـارة وخاصة فى السقوف ونقشها بتقاسيمها ، وكلتاهما لا تقلّ دقة عما هو موجود منها فى دولة المماليك الجراكسة .

ويروى المؤرخ ابن إياس أن السلطان سليم حينما أخذ الصناع من مصر أرسل صنّاعاً غيرهم من استامبول ليحلّوا محلهم ، وهذه الرواية مشكوك فيها ، لأنها إن

صحت كان عدد الصناع قليلا جداً ، لأن الآثار التى شيدت عقب الفتح العثمانى إلى نهاية القرن السادس عشر الميلادى مع كثرتها لم يصطبغ منها بالطرز العثمانية سوى :

١ — مسجد سليمان باشا بالقلعة

وهو أول مسجد شيد على الطرز العثمانية وأغناها زخرفاً . فقد جدد إنشاءه سليمان باشا الخادم سنة ٩٣٥ هـ (١٥٢٨م) ، وتصميمه جديد على مساجد مصر ، وهو من قسمين : القسم الشرقى ويتكون من قبة كبيرة يحيط بها ثلاثة أنصاف قباب حليت جميعها بنقوش ملونة ومذهبة وكتابات تعانقت ألفاتها . وقامت دكة المبلغ على كوابيل منقوشة فى الجانب الغربى .

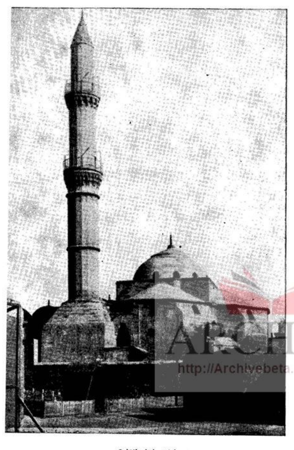
وصنع المنبر من الرخام وهو منقوش الجوانب كالمنابر التركية الرخامية المنتشرة فى مساجد استامبول .

أما الوزرات والمحراب والأرضيات الرخامية فهى مصرية الطرز . فالوزرة تنتهى بإفريز مكتوب فيه بالخط الكوفى المزخرف آيات من القرآن ، وهذا النوع من الخط بزخرفه شائع فى منشآت نهاية القرن التاسع وأول القرن العاشر الهجرى (الخامس عشر وأوائل السادس عشر الميلادى) .

ويلاحظ أن تجميع الرخام الدقيق الملون فى المحراب والتطعيم فيه مقتبس من معاصريه فى المساجد المملوكية .

والقسم الثانى من المسجد الصحن ، قد فرش بالرخام الدقيق الملون ، وأحيطت به أربعة أروقة ذات قباب معقودة . كانت هى والقبة الكبيرة وقباب المصلى الملحقة بالمسجد مغطاة بالقاشانى الأخضر .

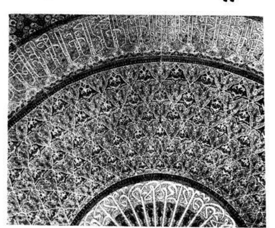
ولأول مرة تظهر المسلة فى المنارة بدلا من الخوذة المكورة فى هذا الجامع ، وانفردت تلك المسلة هى ومسلة منارة مسجد جاهين الخلوتى بسفح المقطم



مسجد سليمان باشا بالقلعة

سنة ٩٤٥ هـ (١٥٣٨ م) بتكسيتها بالقاشانى الأخضر الداكن .

وتكسية القباب بالقاشانى الأزرق أو الأخضر ، وجدت بمصر قبل العصر العثمانى لأن قبة الإمام الشافعى كانت مكسوة بقاشانى أخضر من عمل السلطان قايتباى الذى جدد قبة مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة فى نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) وكساها بالقاشانى ، فعرفت بالقبة الخضراء .



تفاصيل من زخارف وكتابات قبة سليمان باشا بالقلعة

ومثله السلطان قانصوه الغورى ، فقد كسا قبّته بالغورية بالقاشانى الأزرق سنة ٩٠٩ هـ (١٥٠٣ م) . وقد هدمت سنة ٩١٩ هـ (١٥١٣ م) .

هذا عدا ما وجد من تكسية رقاب القباب بقاشانى أخضر وأزرق ، ومكتوب فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ؛ وأكثره قاشانى فارسى .

٢ — تكية سليمان باشا بالسروجية

أنشئت هذه التكية فى عصر السلطان سليمان بن السلطان سليم بمعرفة والى مصر سليمان باشا وتمت بعد وفاته سنة ٩٥٠ هـ (١٥٤٣ م) .

وهذه التكية — وإن وضع تصميمها من الداخل على الطراز العثمانى : صحن مكشوف تحيط به أروقة، بها حجرات معقودة بقباب نصف كروية مغطاة بقاشانى أخضر — فإن مدخلها بنقوشه الحجرية ومقرنصاته وأعتاب شبابيك الواجهة القبلية بنقوشها الحجرية مصرية الطراز ، مملوكية العصر .

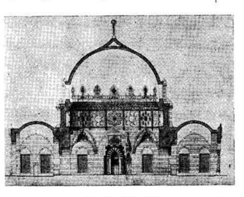
ويلاحظ أن اللوحة التذكارية لإنشائها نعتتها بالمدرسة، وهو تعبير اقتصر فى العصر العثمانى على هذه التكية وعلى تكية السلطان محمود مع مخالفتهما فى التصميم لتخطيط المدرسة المملوكية ، فكلتاهما غير متعامدة التخطيط ، ولا منبر لهما ولا منارة .

ومع أن سليمان باشا أنشأ مسجده بالقلعة على تصميم المساجد العثمانية ، فقد أنشأ مسجده ببولاق ٩٤١ هـ (١٥٣٤ م) مع تفاصيله من منارة وغيرها على طراز المساجد المصرية .

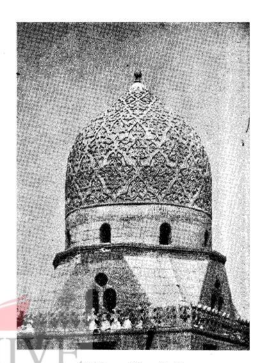
٣ — مسجد سنان باشا ببولاق

أنشأ هذا المسجد والى مصر سنان باشا سنة ٩٧٩ هـ (١٥٧١ م) وتصميمه عثمانى بحت فهو مكون من قبة كبيرة تقوم على أربع زوايا معقودة . وبرقبتها مجموعة من الشبابيك الجصّية والدوائر الحجرية . ويحيط بالقبة من جوانبها الثلاثة: البحرية والقبلية والغربية إيوانات مغطاة بقباب صغيرة يتوصل إليها من القبة من أبواب ثلاثة .

أما المحراب الرخامى بنقوشه وألوانه والأرضيات الرخامية الملوّنة والمنبر فإنها مملوكية الطرز . وبالرغم من أن الأتراك قد أنشأوا الكثير من الآثار فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) إلا أنها شيدت على طراز العمارة الإسلامية المصرية مثل : مسجد جاهين الخلوتى تحت المقطم سنة ٩٤٥ هـ (١٥٣٨ م) ، وسبيل خسرو



قطاع لقبة سنان باشا



قبة الأمير سليمان بصحراء قايتباى

عقود وتيجان ومقرنصات تركية



بالنحاسين سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٤ م) ، وقبة الأمير سليمان بالقرافة الشرقية سنة ٩٥١ هـ (١٥٤٤ م) فإنها تعتبر من أرقى القباب . ومساجد داود باشا سنة ٩٥٥ هـ (١٥٤٨ م) ، ومراد باشا ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) ، ومحمود باشا بميدان صلاح الدين سنة ٩٧٥ هـ (١٥٦٨م) ومسيح باشا ٩٨٣ هـ (١٥٧٥ م) ، عدا مناراتها التى شُيِّدت على الطراز التركى .

- القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)

هذا هو القرن الثانى من الحكم العثمانى لم ينشأ فيه على الطراز العثمانى إلا مسجد الملكة صفية بالداودية ، وهو مسجد أنشأه عثمان أغا أغاة دار السعادة مملوك الملكة صفية زوجة السلطان مراد الثالث سنة ١٠١٩ هـ (١٦١٠م) وتصميمه من نوع آخر غير سابقيه : سليمان باشا وسنان باشا ، فالقسم الشرقى به القبة الكبيرة وقد حملت على ستة عمد من الجرانيت ؛ يحيط بدائرها فوق العقود ممرٌ صغير يحيط برقبتها ، واتخذت المنطقة الواقعة بين عقود المسدس قباب صغيرة ، كما تعلو المحراب قبة . ويجاور المحراب منبر رخامى فُرِّغت جوانبه وقاعدته بأشكال زخرفية وهو على مثال أرقى المنابر التركية .

والقسم الغربى — الصحن يحيط به أربعة إيوانات ذات قباب صغيرة . ويتوصل إلى كلٍّ من إيواناته الثلاثة البحرية والغربية والقبلية بسلَّم كبير مستدير .

وقد توافرت فى المسجد مميزات العمارة العثمانية من تصميم ومن عقود موتورة ونجارة ومنارة .

أما باقى منشآت هذا القرن فإنها مصرية الطراز وقع



داخل مسجد البرديني

على بعضها تأثيرات جزئية مثل : تشكيلة من عقود التخفيف والزينة وبعض التيجان أعرضها فى لوحة واحدة ، ولذلك بسِّطت بعض الشبابيك الجصيَّة ودخلت فيها الجامات ؛ والكثير منها محتفظ بدقته وألوانه .

ووجدت نماذج ممتازة من الشبابيك النحاسية المصبوبة غاية فى الروعة ، وعرفت مصر صبَّ الشبابيك فى العصر المملوكى ، ولكنه كان فى نطاق ضيق .

وتأثر بعض المساجد والزوايا بتخطيطات جديدة لا تعزى إلى العصر العثمانى ، ولكن تعزى إلى سنة التطور مثل : الطرقة التى تشقُّ إيوانى المسجد مثل مسجدى مراد باشا والمحمودية ، وتغطية المساجد بقباب صغيرة نصف كرية أو مصلبة تحملها عمد حجرية أو رخامية أمثال : مسجد عبدى بك بمصر القديمة سنة ١٠٧١ هـ (١٦٦٠ م) ، ومسجد « التى برمق » بسوق السلاح ١١٢٣ هـ (١٧١١ م) وغيرهما .

ومن منشآت هذا القرن ما انطبع بطابع العمارة المملوكية تصميماً وزخرفاً مثل مسجد «البردينى» بالداودية .

وقد أنشئ هذا المسجد سنة ١٠٢٥ — ١٠٣٨ هـ (١٦١٦ — ١٦٢٩ م) ، وهو بتفاصيله أكبر دليل على أن العمارة الإسلامية بفنونها وزخرفها كانت كامنة بسبب ضعف الثروة ، فإذا وجد من يستطيع الصرف عليها أبرزت .

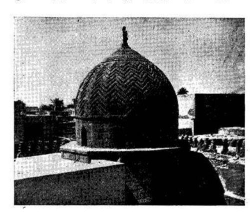
ويعتبر هذا المسجد تحفة من تحف العمارة الإسلامية وهو مع صغره جمع شتّى الفنون ، فقد أزِّرت جدرانه بوزرة رخامية انتهت بإفريز منقوش كُتب عليه بالكوفى المربّع ، والمحراب من الرخام الدقيق لا يقل أهمية عن

أجمل المحاريب المملوكية ، والسقوف منقوشة مذهبة . ويقوم إلى جانب المحراب منبر صغير طعمت حشواته .

أما المنارة فقد عادت إلى رشاقتها وهي منارة حجرية حافلة بالنقوش والكتابات كالمنارات المملوكية . وكذلك مسجد يوسف أغا الحين بميدان باب الخلق المنشأ سنة ١٠٣٥ هـ (١٦٢٥ م) ، فإن تصميمه تصميم مدرسة له أربعة إيوانات متعامدة ، مثل المدارس المملوكية .

وفى هذا القرن ، وبسبب الحالة الاقتصادية ، انتشر إنشاء السبيل والكتاب كوحدة معمارية مستقلة : السبيل للشرب والكتاب لتعليم اليتامى وغيرهم ، ورصدت عليها الأوقاف للصرف عليها ، ومع أن الكثير من منشئيها أتراك ، إلا أن طراز بنائها مصرى بحت ، وكذلك الدار الإسلامية ظلت محافظة على طرازها القديم من تصميم ومشربيات وفساقى ومقاعد وزخارف ، كمنازل الجريدلية بجوار الجامع الطولونى ١٠٤١ هـ (١٦٣١م) ، ومنزل عبدالقادر الحداد أمامه سنة ١٥٤٠م ، وجمال الدين الذهبي بحارة خشقدم بالغورية ١٠٤٧ هـ (١٦٣٧ م) والسحيمى ١٠٥٨ هـ (١٦٤٨ م) ، والسادات ١٠٧٠ – ١١٦٨ هـ (١٦٥٩ – ١٧٥٤ م) وغيرها من الدور التى أنشأها الأتراك أيضاً فى هذا القرن والقرن الذى يليه .

ولقد اشتملت تلك الدور على مقاعد لا تقل فى دقة تفاصيلها المعمارية والزخرفية عن مثيلاتها المملوكية ، وعلى



قبة الطحاوى



مقعد منزل الجريدلية

قاعات أزرت بالرخام الدقيق والأرضيات الرخامية الدقيقة والسقوف الملونة والمذهبة كقاعة منزل جمال الدين الذهبي وهى لا تقل عن القاعات المملوكية عظمة وفناً .

ومع أن القبـة سادتها البساطة شأن بقية التفاصيل إلا أنها ظلت محافظة على مصريتها . وبين آونة وأخرى نراها تحن إلى العودة إلى جمالها كقبة سيدى عقبة جهة الإمام الليث وهى التى أنشأها الوزير التركى محمد باشا سلحدار سنة ١٠٦٦ هـ (١٦٥٥ م) ، وقبة رباط الآثار بمصر القديمة ١٠٧٢ هـ (١٦٦٢م) ، وقبة أبوجعفر الطحاوى بالإمام الشافعى والتى أنشأها والى مصر حمزه باشا سنة ١٠٩٨ هـ (١٦٨٦ م) ، وقبة الشاطبى والقاضى الفاضل اللتين جددهما والى مصر محمد باشا خسرو باشراف كتخداه يوسف سنة ١٢١٧ هـ (١٨٠٢ م) .

وتمتاز تلك القباب كالقباب المملوكية بالرشاقة ونقش سطوحها .

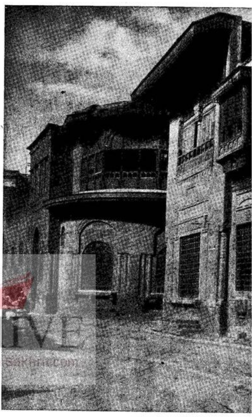
في التأثيرات المصرية المملوكية التي وقعت عليه من حيث صناعة الرخام في الأرضيات وفي المحراب وفي تطعيم المنبر بالسن والزرنشان وتطعيم الأبواب. ومع أن المسجد عثماني التصميم إلا أن منارته مملوكية ، وأقرب شبهاً إلى منارة الغوري .

٢ — سبيل وتكية السلطان محمود بدرب الجماميز

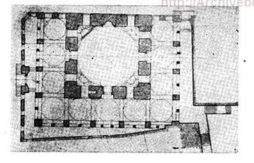
أمر بإنشائهما السلطان محمود بن السلطان مصطفى سنة ١١٦٤ هـ (١٧٥٠ م) باشراف بشير أغا دار السعادة . والتكية كبيرة تمثلت فيها العمارة العثمانية . فهي من الداخل أربعة إيوانات حول صحن مكشوف تتوسطه ميضأة فوقها قبة ، وقد غطيت الإيوانات بقباب ، كما غطيت الحجرات بها بقباب أكبر منها .

أما السبيل الملحق بها فهو نصف مستدير بواجهته ثلاثة شبابيك نحاسية كبيرة مصبوبة بأشكال زخرفية .

وكان لتصميم هذا السبيل أثر في غيره من الأسبلة المنشأة بعده فقد شيد بعضها مستديراً مثله ، وحليت



سبيل السلطان محمود وأمامه سبيل بشير أغا دار السعادة بمشربياته



مسقط أفقي لمسجد أبو الذهب

واجهته المكسوة بالرخام بزخارف نباتية وزهور ، كما حوى أنفس وأجمل مجموعة متنوعة من الشبابيك النحاسية المصبوبة بأشكال زخرفية متنوعة .

وقد كسي من الداخل بقاشاني تركي ومنه أجزاء قليلة هولاندية . ونقش سقف السبيل بنقوش تمثل زخارف

● القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي)

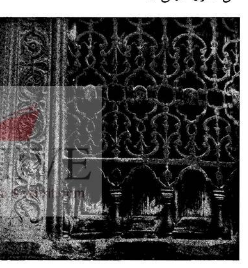
هو القرن الثالث من الحكم العثماني ، وهو مثل القرن الماضي ، كثر فيه إنشاء السبيل والكتاب والزوايا والوكايل . ووجد بين منشآته ثلاثة آثار عثمانية :

١ — مسجد محمد بك أبو الذهب — أمام الأزهر

أنشأ هذا المسجد الأمير محمد بك أبو الذهب سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) وهو في تصميمه يتفق مع تصميم مسجد سنان باشا مع اختلافات قليلة ، كما يتفق معه

القاشانى وزهرة التوليب ، وهى من الزخارف الجديدة التى شاعت فى هذا العصر .

ويسترعى النظر فى هذه التكية طرازها الممتاز الذى يعزز أن السلطان محمود حينما أبدى رغبته فى إنشائها أوفد مهندساً تركياً مع خاماتها لتنفيذها على الطراز العثمانى . لأن بشير أغا دار السعادة المشرف على بنائها أنشأ سبيلا وكتّاباً باسمه تجاهها سنة ١١٣١ هـ (١٧١٨م) على الطراز التركى .



مفاصل من شباك نحاس فى سبيل السلطان مصطفى

٣ – سبيل وكتاب السلطان مصطفى بميدان السيدة زينب

أمر بإنشائه السلطان مصطفى خان سنة ١١٧٣ هـ (١٧٥٩ م) وهو مشيد على الطراز العثمانى تصميما وزخرفاً . فهو نصف مستدير وواجهته مكسوة بالرخام، وغطيت الشبابيك بنحاس مصبوب بأشكال زخرفية نقشت أطرُها بزخارف وزهور .

أما من الداخل فقد كسيت أسفل الجدران بوزرة رخامية دقيقة وأعلاها بقاشانى هولاندى ؛ به مناظر تمثل الريف الأوروبى وسفناً وغير ذلك .

واستعمال القاشانى الأوروبى فى هذا السبيل وفى سبيل السلطان محمود وفى مسجد تربانه بالأسكندرية ١٠٩٧ هـ (١٦٨٥ م) متابعة لما حدث فى فترة باستامبول : فإن بعض المبانى التى أنشئت فى عهد السلطان عثمان الثالث ومصطفى الثالث وعبد الحميد الأول اشتملت على بعض ترابيع القاشانى الأزرق المصنوع فى فينا .

وفى هذا الوقت كان صنّاع مصر ينقشون الوزرات الخشبية بنقوش تحاكى القاشانى .

وعلى ذكر القاشانى المنقوش والملون بالأزرق والأخضر والأحمر على الأرضية البيضاء أقول ، إنه صناعة آسيا الصغرى ، بل منه ما هو صناعة دمشق . وقد وُجد فى بعض الآثار المنشأة بمصر فى العهد العثمانى ولم تكن صناعته من القاشانى محلية بل كان يستحضر من تركيا وما اشتمل على زهور حمراء من رودس ، وأكبر مجموعة منه موجودة فى الإيوان الشرقى لمسجد آق سنقر بالتبانة ، وفى حجرة مدفن إبراهيم أغا الذى أمر بعمل تلك التكسية سنة ١٠٦٢ هـ (١٦٥٢ م) وهى أجمل مجموعة من القاشانى منسجمة مع بعضها عملت خصيصاً للمسجد وللمدفن فأكسبته شهرة بين الزوار الأجانب . وأطلقوا عليه اسم الجامع الأزرق .

وما وجد من القاشانى فى بعض المنازل والأماكن الأثرية منه ما هو معاصر لها ،ومنه ما هو منقول إليها وغير متجانس، مثل : المجموعة الموجودة فى واجهة قبة الجلشنى بشارع تحت الربع ٩٢٦ – ٩٣١ هـ (١٥١٩ – ١٥٢٤) م فإنها ألصقت عليها سنة ١٥٢٨ هـ (١٨٤٢ م) بغيرفن أو ذوق . وقد جمعت شتى أنواع القاشانى وأرقاها .

وفى هذا العصر عاد الحنين إلى التخلص من المنارة الإسطوانية التركية . فأنشئت منارات مساجد الكردى بسويقة اللالا سنة ١١٤٥ هـ (١٧٣٢ م) ، وأبو بدير العريان بشارع العروسى سنة ١١٨٤ هـ (١٧٧٠ م)، ومحمد بك أبو الذهب سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) ، والسادات الوفائية سنة ١١٩٩ هـ (١٧٨٤ م) وغيرها على الطراز المملوكى.

واجهة جامع البرديني

التركى الجميل تتوسطه صورة الكعبة المشرفة وهى من القطع النادرة .

وترى هذه الدقة فى واجهة سبيله الملحق بجامع المطهر بأول الصاغة الذى جدد إنشاءه سنة ١١٥٧ هـ (١٧٤٤ م) ودفن فيه والدته . ويسترعى النظر فيه من الداخل محرابه الرخامى الدقيق الذى لا يقلُّ دقة عن المحاريب المملوكية ، ومنبره الخشبى المجمَّع بتقاسيم المنابر ، المملوكية وهو وإن خلا من التطعيم ، إلا أنه حاكاه بنقوش البوية .

وفى هذا المسجد حلَّت الشبابيك الخرط بنقوشها محل الشبابيك الجصية .

وفى الباب الكبير الذى أنشأه هذا الأمير للجامع الأزهر سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣ م) نرى ألواناً ، جديدة من الزخارف الحجرية جمعت بين القديم والمبتكر ، ولوناً جديداً من الزخرف فى الرخام متأثراً إلى حد ما بزخارف القاشانى والصرر ووسطها النهود البارزة وأعواد السرو .



منارة حسن باشا طاهر

وامتاز هذا القرن بمنشآت الأمير عبد الرحمن كتخدا فقد كان مشغوفاً بالعمارة وفى منشآته تجلت دقة الصناعة فى هذا العصر بل تركز طابعها . فقد اهتم بتجديد إنشاء مشاهد آل البيت وغيرها من المساجد . هذا عدا ما أنشأه من أسبلة ومساجد انطبعت كلها بطابع الدقة والجمال وبطابع العمارة المصرية الإسلامية فى هذا العصر .

ومن تلك المنشآت سبيله الجميل الذى أنشأه فى شارع بين القصرين سنة ١١٥٧ هـ (١٧٤٤ م) فقد حليت وجهاته الثلاث برخام مزخرف وبرخام مجمَّع ملوَّن ، وبشبابيك نحاسية مصبوبة ، حليت أطُرها بزخارف نباتية ، كما حلى الباب بالمقرنصات وبالرخام المنقوش وفرشت أرضية المدخل برخام دقيق ملون .

أما داخل السبيل فقد كسيت جدرانه بالقاشانى



الباب الغربي للجامع الأزهر

ونرى فيه كذلك تفنن الخطاط فى كتابة « الصلاة عماد الدين » ، و« عجّلوا بالصلاة قبل الفوت » طرداً وعكساً .

ونذكر هنا أن خطاط هذا الأمير كان خطاطاً بارزاً ، كما أن معاصريه فى هذا العصر كانوا نوابغ فى الخط وخلفوا لنا منه ثروات بالمساجد والقبور ، ومنه ما هو مكتوب طرداً وعكساً ، ومنه ما هو بأشكال زخرفية بلغت حد الإتقان .

ونلحظ فى المحراب الذى أقامه فى الجامع الأزهر الضخامة والفخامة ، فهو يعدُّ فى مصاف أفخم المحاريب الرخامية . وعلى يساره لوحة مثمنة من الرخام لُبِّس فيها بالكوفى المربع أسماء العشرة المبشرين بالجنة وهم :

أبو بكر – عمر – عثمان – على – طلحة بن عبيد الله – الزبير بن العوام – سعد بن أبى وقاص – سعيد بن زيد – عبد الرحمن بن عوف – ابوعبيدة الجراح ، فقد كتبت أوائل أسمائهم بشكل زخرفى نادر .

وقد بدأ ظهور الخط الكوفى المربع فى آثار مصر فى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى ، وظل مستعملا كزخرف إلى دولة المماليك الجراكسة . ثم شاع استعماله فى هذا العصر وبخاصة فى آثار الأقاليم على الخشب والطوب المنجور .

وفى مسجد الشواذلية الذى أنشأه عبد الرحمن كتخدا بالموسكى سنة ١١٦٨ هـ (١٧٥٤ م) نرى لوناً آخر من العقود المسننة ومن الزخارف الحجرية الجميلة مما نعتبره من مميزات هذا العصر .

أما الزاوية اللطيفة التى أنشأها بالسروجية سنة ١١٤٥هـ (١٧٢٩م) ، فإنها رغم جمال مدخلها فقد أعطانا فيها لوناً مختصراً من المنارات بإيجاد شرفة بارزة محمولة على مقرنصات بالواجهة يحوطها درابزين حجرى مفرَّغ ، وهو ابتكار وحيد مقبول . وتعتبر منشآت هذا الأمير ثروة عمارية غنية تمثلت فيها طرز العمارة المصرية فى حقبة الحكم العثمانى . وقد أحدث أبواباً نحاسية مثل : الأبواب المملوكية، كما أنه عمل أبواباً كساها بالفضة لأضرحة مشهدى الإمام الحسين والإمام الشافعى وغيرهما مما هو مودع فى متحف الفن الإسلامى .

وهنا نشير إلى أهمية جامع عثمان كتخدا بميدان الأوبرا سنة ١١٤٢هـ (١٧٢٩م) وإلى محرابه الدقيق وشبابيكه الجصية الجميلة وبابه المغشى بالنحاس فهو مكمل لسلسلة الأبواب النحاسية المملوكية ، كما أشير إلى مسجد الأمير يوسف بالهياتم ١١٧٧ هـ (١٧٦٣ م) فلقد اشتملت واجهته على زخارف أقرب إلى سعف النخل شاعت فى هذا العصر . كما اشتمل بابه الخشبى على نقش جميل انفرد به .

وفى هذا القرن ارتقت صناعة الرخام فى تراكيب القبور ، واقتبست من التراكيب التركية فى بعضها ، وانفردت برقٍّ منقطع النظير فى البعض الآخر .

ومن الأنواع القيمة النادرة تراكيب مقبرة رضوان أغا الرزاز سنة ١١٦٨ هـ (١٧٥٤) لقد جمعت من دقة الزخرف وجمال الخط ما لا نظير له . ومثلها تراكيب مقبرة سليمان أغا الحنفى والجلفى .

وفى مجموعة تراكيب القبور بمدفن ابراهيم باشا خلف الإمام الشافعى نجد ثروة فنية فى نقش الرخام وأقلام الخطاطين ، وفيها نجد مجموعة طريفة من أزياء غطاء الرأس للرجال والنساء وبعض الحلى .

وقد حوّت زخارف نباتية وزهور توليب وأعواد سرو التفّت عليها عناقيد العنب بأوراقها ، وعلى جوانبها أصص الزهور بزهورها وصحاف الفواكه بفواكهها . وجلّها تأثيرات عثمانية .

● القرن الثالث عشر الهجرى (نهاية الثامن عشر وأول التاسع عشر الميلادى) .

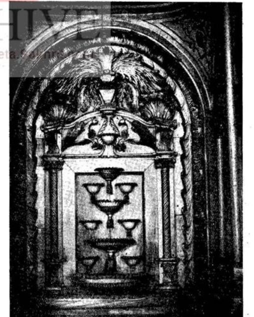
هو القرن الرابع من الحكم العثمانى بصرف النظر عن فترة الاحتلال الفرنسى الممقوت . وفى هذا القرن نرى أن التأثيرات العثمانية مقصورة على منشآت محمد على من مساجد وقصور وأسبلة أنشأها هو وأفراد أسرته . وهذا مرجعه إلى أنه استقدم من استامبول فى سنة ١٨١٣ ، ١٨١٧ ، ١٨٣٦ م ، عمالا وصناعاً ما بين أتراك وأرمن ويونانيين . وقد نقل هؤلاء الصناع معهم الطرز المعمارية والزخرفية التى شاعت فى تركيا وتتمثل فى القصور والأكشاك الخشبية المجلّلة بالبياض ، وفن الروكوكو الزخرفى بعد أن هذبه العثمانيون واستبعدوا منه كل ما يشير إلى الإنسان وجعلوه يحوى مناظر الطبيعة والمنازل والمتنزهات والزهور .

وتتمثل تلك الطُّرُز فى مسجده الكبير بالقلعة . وقد فرغ من بنائه سنة ١٢٦٥هـ (١٨٤٨ م) وهو فى تصميمه وزخرفه قطعة كاملة من الفن العثمانى ولم تقع عليه تأثيرات مصرية . كما يتمثل الفن العثمانى فى سبيليه : العقادين برأس حارة الروم سنة ١٢٣٦ هـ (١٨٢٠م) والنحّاسين ١٢٤٤ هـ (١٨٢٨م) بالنحاسين . وعلى مثالها أنشئت أسبلة أخرى مثل : سبيل سليمان أغا

السلحدار بأول حارة برجوان بالنحاسين سنة ١٢٥٥ هـ (١٨٣٩م) ، وسبيل والدة مصطفى فاضل بدرب الجماميز ١٢٨٠ هـ (١٨٦٣م) . وسبيل أحمد باشا أمام المشهد الحسينى ١٢٨١ هـ (١٨٦٤م) ، وسبيل أم عباس بشارع الصليبة ١٢٨٤ هـ (١٨٦٧ م) ، وسبيل أم حسين بك المنقول خلف مسجد القاضى يحيى بشارع الأزهر سنة ١٢٧٠ هـ (١٨٥٣م) ، وسبيل الشيخ صالح أمام مسجد الشيخ صالح بالحنفى سنة ١٢٨٤ هـ (١٨٦٧م).

وكل هذه الأسبلة متفقة مع أسبلة محمد على ومع بعضها طرزاً وزخرفاً، وحوت مجموعة قيمة من الرخام المنقوش ومجموعة نادرة من الخطوط والشبابيك النحاسية غاية فى الجمال .

وأنشئت كذلك قصوره على الطراز العثمانى البحت : قصر الجوهرة خلف مسجده بالقلعة سنة ١٨١٤ م ،



سلسبيل فسقية قصر الحرم بالقلعة

وهو قصر مبنىٌّ على طرُز الأكشاك العثمانية ، وقصور الحرم بداخل القلعة ١٨٢٧م وبها الآن المتحف الحربى. فقد تنوعت زخارفها بالجدران والسقوف ، وهى تطابق مثيلتها فى قصور استامبول وخاصة قصر والدة سليم الثالث وجناح الحرم به ، وكشك السلطان أحمد . وفى قصر الحرم سلسبيل رخامى نادر تتدفق المياه من أفواه الطيور على أحواض تنحدر منها على مجراة حفرت بها الأسماك المختلفة . ومثله سلسبيل آخر فى قصر المنسترلى بجزيرة الروضة .

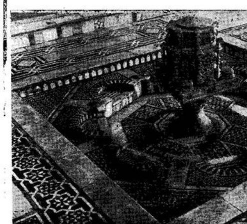
أما كشك قصر شبرا ١٢٢٣ هـ (١٨٠٨م) الغريب فى تصميمه، فقد أقيمت فى وسطه بركة بوسطها جزيرة تحملها التماسيح وتحيط بها العمد الرشيقة والحجرات التى نقشها الفنانون الأجانب والأتراك .

أما بقية منشآت هذا القرن السابقة لعصر محمدعلى والمعاصرة له، فقد شيدت على الطرز المصرى . فقدأنشىء سبيل ومدفن سليمان أغا الحنفى بحى الأزبجية بالمقطم سنة ١٢٠٦ هـ (١٧٩٢ م) على طراز مصرى جميل عدا تراكيب القبور فقد تأثرت بالتراكيب التركية .

وجامع محمود محرم بالجمالية ١٢٠٧ هـ (١٧٩٢م) فإنه منشأ على الطراز المصرى من الداخل والخارج .

ومثله مسجد الجوهرى بالسكة الجديدة سنة ١٢٦١ — ١٢٦٥ هـ (١٨٤٥ — ١٨٤٨م) ، وبينما قبة أحمد باشا طاهر خلف مسجد السيدة زينب منشأة على الطراز التركى طرزاً وزخرفاً سنة (١٨١٨ م)، ينشأ مسجد حسن باشا طاهر ١٢٢٤ هـ (١٨٠٩ م) على طرز العمارة المصرية ، وتنشأ منارته على الطراز المملوكى .

وفى الوقت الذى أنشأ فيه محمد بك طبوزاده التركى سبيله بحارة جوهر سنة ١٨١١ م على الطراز العثمانى الفقير تجدد إنشاء مسجد جوهر المعينى القريب منه



فسقية بمنزل السحيمى

سنة ١٢٢٩ هـ (١٨١٤ م) على الطراز المصرى ولم يتأثر بالطراز العثمانى .

• • •

وإذا استعرضنا الآثار الباقية فى القاهرة مما أنشىء فى العصر العثمانى وعددها ٢١٤ أثراً أمكننا تقسيمها إلى ما يلى :

٥١ مسجداً ؛ منها تسعة عثمانية الطراز .

٦٥ سبيلا ؛ منها ١٢ عثمانية الطراز .

٦٤ ما بين زاوية وتكية ووكالة ؛ منها ١٢ عثمانية الطراز .

٣٥ ما بين منازل وقصور ؛ منها ٤ عثمانية .

ومن هذا الإحصاء تكون الآثار المنشأة على الطراز العثمانى بنسبة ٢٤٪ وقد وقع على الكثير منها تأثيرات مصرية .

وإن كانت قد وقعت تأثيرت عثمانية على العمارة الإسلامية بمصر إلا أنها جزئية ، على أن تلك التأثيرات كانت مقصورة على القاهرة . أما فى الأقاليم فقد ظلت العمارة هناك فى تلك الحقبة مسايرة لروح العمائر المملوكية ، ولم تتأثر بالطرز التركية . وفيها نرى تشكيلة من القباب والمنارات متنوعة الأشكال لا نظير لها بين آثار مصر فى هذا العصر ٥



ميلادُ رسولٍ وأُمَّة

بقلم الأستاذ محمود غنيم

سائلِ الكَونَ هل عرفتَ الوليدا
هزَّ فى مهده الصغيرِ الوجودا !

الوليــد الذى استهلَّ فأمسَى
يومُهُ فى السماء والأرض عيدا

أىُّ بشرى إلى السموات زُفَّتْ
ردَّدَتهــا أملاكهــا ترديدا

غرِّدى فى الجنان ياحور نَشْوَى
واجرِ يا نجم فى السماء سُعودا

يا لواءَ التوحيد فى الأرض رَفْرِفْ
لَقِىَ الشِّرْكَ يَوْمَهُ الموعــودا

وُلِدَ المُصْطفى سلامٌ عليــه
ما حَبَا أو مشى ، أو اشتدَّ عُودا

هتفت باسمه « حَلِيمة » طفلاً
فَغَــدَا فى فم الزمان نشيدا

لم تلدْ أمُّهُ غــلاماً سِواه
قيمــة الدُّرِّ أن يكون فريدا

هل دَرَتْ يوم وَضْعه بنتُ وهب
أنها أطلعت صباحاً جــديدا ؟

هــل درتْ أىُّ دوْلة وسرير
آذنا يومَ وضعه أن يميدا ؟

هل درت أنها على هامَة التا
ريخ شادت للعُرْبِ مُلْكاً وطيدا ؟

صاحَ فى مهده الوليدُ فهل كا
نَ هزيجاً صياحه أم رعودا ؟

صيحةٌ زلزل الضَّلالَ صَـداها
ووعتها أذْنُ الهــدى تغريدا

* * *

وُلد الصَّادقُ الأمين فيا شمـــ
ــس أطلِّى وباركى المولودا

واقرئى فى جبينــه سُورة الخُلْـ
ــد إذا كنتِ تبتغــين الخُلودا

وخذى عنه كيف تُحيين فى الأر
ض مواتاً وتوقظــين رقــودا

واسلكى إن ضَلَلْتِ فى الأفق يوماً
نهجــه تسلكين نهجاً رشــيدا

واقبسى النور والهــداية منــه
إن من يهتــدى به لن يحيدا

نور طه من وجه ربِّ البَرَايا
وحدَه جلَّ وجهه معبودا

* * *

الوليــد الذى تربَّى يتيــما
علَّمَ العُرْبَ كلَّها أن تسودا

شاحذاً عزمهم وكان كهاماً
جامعــاً شمــلهم وكان بديدا

لابساً للأذى من الصبر درعاً
ومن الصــبر ما يفلُّ الحديدا

ساحراً لا بحبْله وعصــاه
بل بخُلْقٍ سَمْحٍ يرُوض الأسودا
وبيانٍ من ذاق حلو جناه
عاف بنت العنقــود والعنقودا
النــبيُّ الأميُّ جــاء بــآيٍ
تركت سادةَ البيــان جمودا
أخرستْ كلَّ ناطقٍ تركتْ كل
لســان من عيّــه معقودا
حرّك الصمَّ إذ تلاها عليهم
وتغــالَى فحــرّك الجلمــودا
وألاَنَ القــلوبَ وهي غلاظٌ
يشبه الصخرَ طبعُهــا والبيــدا
فإذا عابدُو التمــاثيل ؛ للــ
ــه يخرُّون رُكَّعاً وسجودا
النــبيُّ الأميُّ لم يدرك العلــ
ــمَ قراراً لبحره أو حُدودا
كم تحدَّت عقــلا تعاليمُه السم
ــحةُ فارتدَّ حائراً مكــدودا
شِرْعَةٌ ظلَّلت بأدواحهــا مَن
حلَّ بيداً أو حلَّ قصراً مَشِــيدا
كلما مرَّت العهــودُ عليهــا
أثبتتْ أنهــا تجــارى العهودا
الحضاراتُ منذ قُمْنَ على الأر
ض تفيَّأنَ ظلَّهــا الممــدودا
كان فى الشرق روضُها يانعَ الزه
ر ، وفى الغرب حوضها مَورُودا
سائلِ الغَرْبَ عن كنوزٍ من الفكـ
ـر بجيــدِ الزمان كانت عقودا
قدَّمتهــا « غرناطةُ » وهى تبكى
بــدل الفحم للحريق وقــودا

شرعة تكفل الحياتيْن فى كلٍّ (م)
زمان جــديدة لن تبيــدا
باسمها صار قائداً كلُّ من يحـ
ـلب شاةً وصار كِسْرَى مقُودا
باسمها ثَلَّتَ العروشَ « قريشٌ »
وغــدا أهلهــا ملوكا صيــدا
قسم العــالَمَ « الرشيدُ » فنصفٌ
فى يديه ، والنصف يخشى الرشيدا

* * *

دين « طه » كانت مبادئه السَّمْـ
ـحَةُ فى الحــرب شِكَّةً وجنودا
إن من يفتح القلوب ابتــداء
لم يصــادف حواجزاً وســدوداً
لن ترى فى الحروب كالمُثُل العُلْـ
ـيَا جُيُوشــاً وعدَّةً وبنُودا
فتقلد إن رُمتَ فى الحرب نصراً :
مبــدأً سامِيــاً ورأياً ســديدا
أيهـــا الشرق قد ركدتَ طويلا
يأسَنُ الماءُ إن أطال الركودا
لك عند النجوم إرثٌ مُضَاعٌ
لا تقلْ كيف أستطيع الصعودا ؟
لك ماضٍ زاهٍ فما ضرَّ لو نلْـ
ـتَ طريفاً من العلا وتليــدا ؟
لك فى ســيرة النبيِّ عــظاتٌ
بالغاتٌ ؛ فهل تريد مَزيدا ؟
قل لأبناء « يعرُبٍ » : وحِّدوا الشَّمْـ
ـلَ كما وحَّــد النبيُّ الجهودا
إن أوْلى الورى بتوحيد شَمْلٍ
أمَّةٌ كان دينها التوحيــدا

جونسون

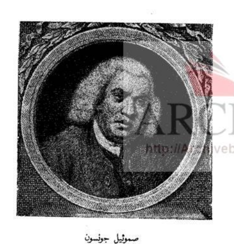
وقصته الوحيدة « راسيلاس أمير الحبشة »

بقلم الدكتور مجدى وهبة

إن حياة « جونسون » استغرقت أغلب القرن الثامن عشر ، فقد ولد عام ١٧٠٩ ، وتوفى عام ١٧٨٤ . وإذا نظرنا إلى منزلته السامية فى الأدب والفكر استطعنا أن نعده هو وإنتاجه رمزاً وخلاصة للتيارات الفكرية والأدبية فى انجلترا فى ذلك القرن . وأول مايسترعى النظر فى إنتاجه الفكرى والأدبى أنه برهان ساطع على بطلان الفكرة التى كانت سائدة وقتئذ من أن ذوق ذلك العصر وأخلاقه تتراوح بين الرقة المتكلفة والمنطق الذى لا يقبل الجدل .

كان العامل الدينى أهم عامل سيطر على الحياة الفكرية الإنجليزية فى القرن السابع عشر ، وقد أفضى ذلك إلى منازعات حادّة وخلافات عنيفة لم يسلم منها أى نوع من أنواع الأدب . غير أن الاستقرار النسبى الذى ساد القرن الثامن عشر قد جلب معه محاولات شتى لإيجاد نظرية دينية مقبولة من جميع المفكرين ، أساسها الاعتقاد السائد وقتئذ بأن العقول البشرية جميعها متساوية فى قوة الإدراك ، وأن هذه العقول ليست سوى انعكاس للعقل الإلهى ، وأن الدين يجب أن يكون له أساس من المنطق والعقل حتى يقبله جميع الناس . ويشبه هذا الاتجاه إلى حد كبير آراء المعتزلة فى الإسلام ، وقد بدأ أمرهم بتلمُّس أسباب معقولة لتأييد الأدلة الشرعية النقلية من الكتاب والسنّة وغيرهما ، ثم غلَوْا فى آرائهم حتى جعلوا النقل خاضعاً للعقل .

وأساس هذه العقيدة عقيدة أخرى ، هى أن الإنسان محور الخلق ، وأن الغاية من خَلْق ما فى الكون جميعه أن يكون مسرحاً لحياة الإنسان ، فهو أحبُّ المخلوقات إلى الله ، وكل ما يحدث فى الكون لا بد أن ينتهى بما فيه خير الإنسان ولو لم يدركه . فقلَّت بذلك أهمية بحث ما وراء الطبيعة ، وعمَّ الروح



صموئيل جونسون

الفكرية تفاؤلٌ شامل أدّى إلى جميع النظريات الفلسفية التى أساسها الاعتقاد بأن الإنسان خيِّرٌ بالفطرة ، وأن ما اكتسبه من شرور لم يكن سوى نتيجة للبيئة الاجتماعية التى عاش فيها . وتمتد جذور هذا الاتجاه الفكرى بانجلترا إلى شبه الثورة الفلسفية التى قام بها « جون لوك » (١٦٣٢ — ١٧٠٤) فى أشهر مؤلفاته الفلسفية « رسالة فى الإدراك البشرى » ، وفيها يرى أن العقل البشرى يبدأ صفحة بيضاء لا نقش فيها ولا أفكار ،

وأن الصور الذهنية تحتله شيئاً فشيئاً عن طريق الحواس . وليس غريباً أن يتطور هذا المبدأ إلى مبدأ التفاؤل الذى ساد فى القرن الثامن عشر القائل بأن الإنسان ليس شريراً بفطرته .

كانت هذه هى الحياة الفكرية فى القرن الثامن عشر الذى عاش فيه « صمويل جونسون » (١٧٠٩ — ١٧٨٤) .

وللدكتور «جونسون» آثار غرّاء فى الصحافة والنقد الأدبى واللغة ، غير أن الذى يعنينا فى هذا البحث هو قصته الفلسفية الوحيدة « راسلاس : أمير الحبشة » التى كتبها فى سبع ليال على حد قوله ليستعين بثمنها فى الإنفاق على مرض أمه ثم على دفنها بعد موتها . ولم يكن هدف« جونسون» من قصته هذه أن يصف وصفاً دقيقاً الحياة فى الحبشة والقاهرة ، وهما مسرح أبطاله ، إنما سر اختياره لهذا النوع هو أن القصة الشرقية كانت مرغوبة فى القرن الثامن عشر لسببين : أولها — أنها كانت تعتبر مسرحاً يلجأ إليه خيال القارئ دون تقيد بالمعقول أو المحتمل . والآخر : أن القصة الشرقية كانت تصلح قالباً للجدل الفلسفى ، إذ ببُعدها عن بيئة القارئ تسمح له أن يفكر فى الموضوعات بعقل حر بعيد عن الغرض . كما يستطيع كاتب هذه القصة أن ينقد الآراء أو المجتمعات علانية دون خوف من محاسب أو رقيب . فقصة «راسلاس» ليست سوى جدل فلسفى اجتماعى تنكّر فى صورة قصة شرقية .

على أن الغرض الأساسى من هذه القصة هو الثورة على روح التفاؤل والدين الذى يتطلب لكل ظاهرة من ظواهره سبباً معقولا . وترجع روح التشاؤم التى تسودها إلى أن «جونسون» كتبها فى أشد ظروفه بؤساً وحزناً ، وأنه كان يحاول بها تفنيد نظريات فلسفية شائعة فى زمنه ، فيوضح عبث البحث عن السعادة والنظر إلى الحياة نظرة خيالية ، ويدفع الناس إلى التفكير فى الواقع والتعلق بأهداب الحقيقة .

و«راسلاس» ، اسم لأمير حبشى لا يشعر بالسعادة فى واديه السعيد الذى حددت فيه إقامته ، ويجد البهجة فى سواه المنفرد ، ويطيل النظر حيناً إلى الماعز التى كانت ترعى بين الصخور ، ويوازن بين حالها وحاله فيقول :

« ما الذى يميز الإنسان عن غيره من سائر المخلوقات الحيوانية ؟ كل حيوان يهيم بجانبى له من الحاجات الجسمية ما لى ، فهو إذا جاع رعى الحشائش ، وإذا ظمىء ارتوى من الجدول ، فيخف جوعه ، ويطفأ ظمؤه فيقنع وينام ، ثم ينهض ثانية ، ويجوع فيأكل من جديد فيرتاح . أما أنا فجائع مثله ، وظمآن مثله ، ولكن حينما يزول الجوع ويطفأ الظمأ لا أشعر بالراحة . وأنا مثله أتألم للخلو والجوع ، ولكنى لست مثله قانعاً بالامتلاء والشبع ... والطير تلتقط العناب أو الحب فتلوذ بالغابات حيث تجلس فى سعادة ظاهرة على الأغصان ، وتقضى حياتها فى تغريد سلسلة رتيبة من الأنغام . وأنا أيضاً أستطيع أن أدعو العواد والمغنى ، ولكن النغم الذى أطربنى بالأمس يملنى اليوم ، وسيكون أكثر إملالا غداً ..... » .

ثم قصرت السيول تسلية الأمراء على اللهو المنزلى فطلب الأمير شاعراً اسمه « إملاك » ليقص عليه تاريخ حياته ، فروى كيف أن والده أراد أن يُعدّه لحرفة التجارة ، وكيف ركب سفينة تقصد سورات بالهند ، ومن هناك رحل إلى أجرا ، قاعدة هندوستان ، وفارس ثم إلى بلاد العرب ، ووصف جميع البلاد التى مرّ بها . واستمع إلى إملاك الشاعر الفيلسوف يتكلم عن الشعر :

« وحيثما ذهبت وجدت الشعر يعتبر أعلى درجات المعرفة ، وينظر إليه باحترام يقرب بما يقدم الإنسان للطبيعة الملائكية ، ومع ذلك يملؤنى عجباً أن أقدم الشعراء فى جميع البلاد تقريباً يعدون أشعرهم ، إما لأن أنواع المعرفة الأخرى يحصل عليها تدريجاً بينما الشعر هبة تمنح دفعة واحدة ، وإما لأن بواكير الشعر قد أذهلت طرافتها الأمم فاحتفظ الشعر عن رضا وموافقة بما كان قد حازه أولا من منزلة اتفاقاً ومصادفة ، وإما لأن أوائل الكتاب قد استحوذوا على أبرز الأشياء ليصفوها ، وعلى أكثر الوقائع احتمالا ليجعلوا منها موضوعاً للرواية ، ولم يتركوا لمن خلفوهم سوى صور لمفردات هذه الوقائع وتأليفات جديدة لنفس هذه الصور الخيالية ، وذلك لأن مجال الشعر أن يصف الطبيعة والوجدان ، وهما لا يتغيران أبداً . ومهما يكن السبب فإنه يقال عادة إن قدامى الكتاب استأثروا بالطبيعة بينما استحوذ تابعوهم على الصنعة والفن ، وإن السلف يمتازون بالجزالة والابتكار ، والخلف بالرقة والصقل .

« وكنت أرغب فى أن أضيف اسمى إلى هذه الرفقة (١) التابهة

(١) الجماعة يربط بين أفرادها غرض واحد .



إملاك يلتقى بالأوروبيين فى فلسطين

فقرأت كل شعراء الفرس والعرب ، وكنت أستطيع أن أعيد عن ظهر قلب جميع ما سطر فى الأشعار المعلقة فى مسجد مكة ، ولكن سرعان ما تحققت أن الإنسان لا يمكن أن يكون عظيماً بالتقليد . فدفعتنى رغبتى فى السبق إلى أن أحول انتباهى إلى الطبيعة وإلى الحياة ... فإنى لم أستطع مطلقاً أن أصف ما لم أره ، كما إننى لم آمل فى إثارة هؤلاء الذين لم أفهم آراءهم ومصالحهم بالرغبة أو الرهبة » ..

ومن فارس رحل عن طريق الشام إلى فلسطين ، ووازن بين سكانها من أمم أوروبا الشمالية والغربية وبين مواطنيه فى الحبشة ، وخرج من هذه الموازنة بأن الأوروبيين أقل بؤساً من مواطنيه ، ولكنهم ليسوا سعداء « فالحياة الإنسانية فى كل مكان ليست سوى حالة لا بد أن يحتمل فيها الكثير ، ولا يتمتع فيها إلا بالقليل » .

ومن فلسطين اخترق « إملاك » مناطق كثيرة بآسيا فى زى تاجر أو فى صورة حاج .

وأخيراً بدأ يحن إلى وطنه فأسرع إلى مصر ، وأقام بالقاهرة عشرة شهور « لتأمل عظمة مصر القديمة والبحث فى بقايا معارفها العتيقة » . ومن القاهرة سافر إلى السويس ، ومنها إلى بلاده بطريق البحر ، ولكن والده كان قد توفى ، واعتبره من بقى من خلانه شخصاً شوهته العادات والأساليب الأجنبية ، فقرر أن يحجب نفسه عن العالم إلى الأبد ، فانتظر الوقت الذى يفتح فيه رتاج(١) الوادى السعيد ، وهنأ نفسه على السجن الدائم . ولما أطلعه الأمير على اعتزامه الهرب حتى يتلمس السعادة خارج الحدود الضيقة للوادى السعيد أجابه : « إن العالم الذى تتصوره أملس ساكناً كالبحيرة فى الوادى السعيد سوف تجده خضما يرغى بالأعاصير ، ويغلى بالدوامات ، وستغمرك آونة موجات من العنف وتصطدم أحياناً بصخور من الخيانة ... »

ثم كشفا وسيلة للهرب ، وصحبتهما « نكاية » أخت الأمير ووصيفتها « بكواه » ، ووصلوا إلى القاهرة ، ووجد «راسلاس» أن الجميع فيها سعداء « فحيثما ذهب وجد ابتهاجاً وشفقة ، وسمع أغنية الفرح أو ضحكة مبعثها هدوء البال . لقد شرع يعتقد أن العالم قد فاض بالخير العميم ، فليست هناك حاجة لم تقض ، ولا جدارة لم توف حقها ، وكل يد قد سحت سخاء وكل قلب قد ذاب شفقة وعطفاً ... »

ثم نشد «راسلاس» السعادة فى أندية الشباب وعند فلاسفة الأخلاق وفى حياة الرعاة فلم يظفر بها . ثم بحثوا عنها فى صومعة زاهد فإذا به يختم حديثه معهم بقوله :

« ولما شعرت بأن قوتى آخذة فى الهبوط قررت أن أختتم حياتى فى سلام بعد أن وجدت العالم مليئاً بالمكائد والشقاق والبؤس ... وابتهجت بانصرافى عن العالم كما يبتهج الملاح عند دخوله الميناء بعد أن عصفت بسفينته الزوابع والأعاصير ... إننى أخجل أحياناً من أن أفكر فى أنى لا أستطيع أن أصون نفسى من الرذيلة إلا بالبعد عن ممارسة الفضيلة . وإذا كنت قد نجوت بالعزلة من القدوة السيئة فإنه يعوزنى فى الوقت ذاته نصيحة الصالحين وحديثهم ... إن حياة المنعزل ستكون من غير شك بائسة لكنها ليست يقيناً تقية » .



الزاهد يصف العزلة

(١) الباب الكبير .



الأمير أو الأميرة يقتسمان البحث عن السعادة

ثم يقتسم «راسلاس» وأخته «نكاية» البحث عن السعادة بعد أن تبين له أن العلماء والسذّج على السواء يجهلون الطريق إليها، فحاول هو أن يتلمسها فى أبهاء القصور، وجاست هى فى البحث عنها خلال الظلال فى الحياة المتواضعة، فلم تكن هى فى البيوت الخاصة بأنجح منه فى بلاط القصور. ويطول بينهما الحديث تشرح فيه «نكاية» حياة الأسرة، وعلاقة الأبناء بالآباء فتقول:

« وآراء الأبناء والآباء – الشباب والشيوخ – بالطبيعة متعارضة نتيجة للتناقض بين آثار الأمل واليأس، وبين التطلع للمستقبل والخبرة الماضية. وألوان الحياة فى الشباب والشيخوخة تبدو مختلفة اختلاف وجه الطبيعة فى الربيع والشتاء ... والشيخ يثق ثقة تامة فى الابتكارات البطيئة والتقدم التدريجى، أما الشباب فإنه يتوقع أن يشق طريقه بالنبوغ والقوة والاندفاع. الشيخ ينظر إلى الثروة، والشباب يحترم الفضيلة. الشيخ يؤله الحرص، والشباب يهب نفسه للمروءة، ويترك مصيره للفرص. الشاب الذى لا يضمر الشر يعتقد فى سلامة الطوية، فيعمل بناء على هذا فى صراحة وحسن نية، ولكن أباه الذى عانى مضار الخداع مدفوع للشك، ويغلب جدا أن تسحره ممارسته. الشيخوخة يغضبها تهور الشباب، والشباب يزدرى حذر الشيخوخة ».

ولما رأت الأميرة أن حديثها عن الأسرة قد زعزع ثقة أخيها فى الزواج شرحت حال من يُعرِضون عن الزواج بقولها:

« لقد قضوا حياتهم فى أحلام من غير صداقة وبدون عطف، وهم مدفوعون إلى أن ينقذوا أنفسهم – من اليوم الذى لا وزن له عندهم – بلهو أطفال ومتع تشوبها الرذيلة. إنهم يعملون عمل كائنات يسيطر عليها دائماً الشعور بنقص معلوم لهم فيملأ عقولهم حقداً وضغينة وألسنتهم فحشاً ولوماً ... وليس العيش من غير أن تشعر بالعطف على الغير أو تثير عطف غيرك عليك. والرخاء من غير أن يضيف إلى سعادة الآخرين، والضيق من غير أن تذوق طعم الشفقة – ليس كل ذلك سوى حالة أشد حلكة من العزلة. إنها ليست انعزالا بل هى لفظ وطرد من المجتمع الإنسانى. فللزواج آلام كثيرة لكن العزوبة ليس فيها مسرات ».

ثم يتناول الحديث الزيجات المبكرة والزيجات المتأخرة ومزايا كل منهما. وهنا يدخل «إملاك» ويغير مجرى الحديث قائلا:

« يخيل لى أنه أثناء اختيار طريق الحياة تهملان الحياة نفسها... وتنسيان أنكما فى مملكة شهيرة بين أقدم الأسر الملكية ببأس سكانها وحكمتهم، مملكة أشرقت عليها أول ما أشرقت العلوم التى أنارت العالم، ولا نستطيع أن نتتبع قبلها فنون المجتمع المتحضر وفنون الحياة فى الأسرة. لقد خلف قدامى المصريين آثاراً – للعمل المضنى والسلطة الجبارة يقر الجميع بأن عظمة أوروبا كلها تتضاءل أمامها، وأن خرائب فنونهم فى المهارة مدارس البنائين المحدثين. وقد نستطيع أن نتكهن بوجه التقريب من البقايا التى أبقى عليها الدهر بعظمة ما دمره من عجائبهم ».

ويسترسل «إملاك» فى الرد على الأمير والأميرة لشدة اهتمامهما بالحاضر وعدم عنايتهما بالماضى:

« والحكم الصحيح على الحاضر يلزمنا بمقابلته بالماضى ... والحقيقة أنه ليس هناك عقل يشغل كثيراً بالحاضر. فالذكريات والآمال تملأ تقريباً كل لحظاتنا. ووجداناتنا هى الفرح والحزن والحب والكره والأمل والخوف. أما الفرح والحزن فميدانهما: الماضى، وميدان الأمل والخوف: المستقبل، وحتى الحب والكره لا يتجاهلان الماضى لأن السبب يجب أن يوجد قبل المسبب، فالحالة الراهنة للأشياء نتيجة لحالة سابقة، وإنه لمن الطبيعى أن نبحث عن مصادر الخير الذى نتمتع به أو الشر الذى نقاسيه ... وليس هناك جزء من التاريخ أعم نفعاً من ذلك الذى يعرض لتقدم العقل البشرى ... وتعاقب العلم والجهل وهما نور الكائنات وظلامها ... وإذا كانت أخبار المواقع والفتوح من أخص شئون الأمراء فإن الفنون النافعة أو الجميلة لا ينبغى إغفالها، لأن هؤلاء الذين لهم ممالك عليهم أن يحكموها لهم كذلك عقول يجب أن يغذوها وينموها ».

ثم يستقر رأيهم على زيارة الأهرام فيضربون

خيامهم بالقرب من سفحها ، ويتسلقون الهرم تاركين «بكواه» مع جاريتها فى الخيام ، فيختطف الأعراب الوصيفة والجاريتين ، ويضنى الأميرة فراقُها ويُبَرّح بها الحزن . وما أروع خيال «إملاك» فى تعزيتها وتسليتها :

« إن حال العقل المنكوب بمصيبة مفاجئة كحال السكان الخرافيين للأرض فى بدء خلقها حينما خيم عليهم أول ليل ظنوا أن النهار لن يعود أبداً . وحينما تتجمع سحب الهم فوقنا لا نرى شيئاً خلفها ، كما لا نستطيع أن نتخيل كيف تبدد . ومع ذلك تلا الليل نهار جديد ، والهم لا يستمر طويلا من غير أن يعقبه فجر من الراحة والسلوى. غير أن هؤلاء الذين يمنعون أنفسهم من قبول السلوى إنما يفعلون كما كان يفعل البدائيون لو أنهم فقأوا أعينهم حينما خيم الظلام ... والبعد يؤثر على العقل كما يؤثر على العين ، وبينما نطفو على نهر الأيام يتضاءل دائماً كل ما نتركه خلفنا ، ويزداد حجما كل ما نقترب منه . فلا تبيحى للحياة الركود وإلا توحلت لحاجتها إلى الحركة ... »

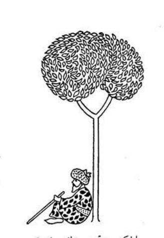
ثم تُفتَدَى «بكواه» وجاريتاها بقدر من الذهب فى دير القديس أنطونيوس بصحراء الصعيد ، وتقص قصة مغامرتها ، ويعودون إلى القاهرة مسرورين .

وبينما كانوا يسيرون ذات ليلة على ضفاف النيل مبتهجين بنور القمر المترجرج على صفحة الماء رأوا من مسافة قريبة شيخا ؛ كثيراً ما استمع له الأمير فى مجتمع للحكماء ، فرأوا أن يسألوه عن حاله ، فقالت الأميرة :

« سيدى ! لا بد أن نزهة المساء تعطى رجلامن رجال المعرفة مثلك مباهج ومسرات يشق على الجهال والشباب تصورها . فأنت تعرف خصائص كل ما ترى وأسبابه . أنت تعرف القوانين التى يجرى بها النهر ، والأزمنة التى تتم فيها الكواكب دوراتها .. » .



العواد يسلى الأميرة



الحكيم يستريح بجانب شجرة

فأجاب الحكيم :

« أيتها السيدة ! ليتنعم المرح والقوى بنزهاته . وحسب الشيخوخة السكينة والهدوء . إن العالم قد فقد فى نظرى طرافته ، إننى أتطلع حولى فأرى ما أتذكر أننى قد رأيته فى أيام أسعد ، وأستلقى بجانب شجرة فأفكر فى أننى جادلت مرة فى ظل هذه الشجرة نفسها صديقاً صامتاً الآن فى قبره حول الفيضان السنوى للنيل ، وأرى ببصرى إلى أعلى وأثبته على القمر المتغير فأفكر بحسرة وألم فى تقلبات الحياة . إننى لم أعد أجد البهجة فى الحقائق المادية لأنه ماذا عسانى أن أفعل بتلك الأشياء التى عما قريب أغادرها ؟ »

فقال إملاك :

« قد تسر نفسك على الأقل بذكرى حياة شريفة ونافعة ، وتتمتع بالمديح الذى يجمع الكل على خصك به » .

فقال الحكيم متأوهاً :

« المدح للشيخ الفانى نغمة جوفاء ، فليس لى أم تبتهج بسمعة ابنها ، ولا زوج تسهم فى تكريم زوجها ... فالشباب يبتهج بالثناء لأنه يعتبر ضماناً لخير مستقبل ، ولأن مسرح الحياة أمامه مترامى الأطراف . أما بالنسبة لمن يتدهور نحو الهرم والعجز مثلى فهناك قليل يخشاه من ضغينة الناس ، وأقل من القليل لا يزال يرجوه من عطفهم أو تقديرهم ... فالثروة الآن لا قيمة لها والأعمال السامية ألم وشقاء ... »

* * *

ثم فاض النيل ، وأصبحت المنطقة مغطاة بالمياه ، فلزموا دُورهم ، وفكروا فترة فيما ينبغى أن يُعمل ، ثم قرروا بعد انتهاء الفيضان أن يعودوا إلى الحبشة .

التمثيل والسحر
عند الجماعات البدائية

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقي

● مقدمة

هنالك أكثر من وسيلة لتعرُّف ما كانت عليه الجماعات البشرية فى أطوارها البدائية ، ونذكر من هذه الوسائل :

« الواحدة » ما يُعتمد عليه من تصانيف الأقدمين — وخاصة أهل الأسفار منهم — فى وصف من كانوا يعاصرون من القبائل المتبربرة فى الزمن القديم .

و « الثانية » ما يصفه الرحالة المحدثون من أحوال الجماعات المتأخرة التى ما برحت على الفطرة تحيا حياتها البدائية فى الكهوف والغابات الاستوائية حتى الزمن الحديث .

و « الثالثة » ما يستدل عليه من الكشوف الأثرية لمخلفات الإنسان البدائى قبل التاريخ منذ أقدم العصور الحجرية وعلى الأخص رسومه على جدران الكهوف .

و « أخيراً » ما نجده فى أنفسنا وتجده مثلنا سائر الشعوب المتحضرة فى أنفسها من رواسب الطور البدائى .

ومن هذه الدراسات يتمثل لنا الإنسان البدائى فى مواجهة الكون الذى حوله ، وقد مرّت به أطوار كان له فيها من الأشباح . وقُوَى الطبيعة ، والحيوان ، والجماد معبودات يتعبد لها . ويستشعر خشيتها ، ويتقرب إليها بالقرابين وأنواع الشعائر الدينية والطقوس السحرية .

ولما كان هذا كله ، يبدو لنا اليوم ضد العقل ومثار الاستهزاء والسخر ، على حين لم يكن كذلك فى قديم الدهر ، ولا هو كذلك عند البقية الباقية من الأقوام المتوحشة والقبائل المتأخرة وبعض الشعوب المتخلفة فى هذا العصر ، فقد وجب علينا التقديم بدراسة موجزة لما تعرّض له الانسان البدائى من تجارب أورثته عقليته التى أوحت له معتقداته وصورت معبوداته .

● معتقدات البدائيين

كانت الجماعات البدائية فى جاهليتها الأولى تواجه المجهول فى كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة حولها . ولا شك فى أن الإنسان البدائى حين تكرر على مشهد منه منظر الحى يلفظ النفس الأخير فهمد حركته وتنتهى حياته ، قد وقر فى نفسه لا محالة وتقرّر فى مدركات ذهنه أنه يتحرك ويحيا بفضل شيء فى داخل كيانه ، أو متصل بكيانه . ولم يلبث الإنسان البدائى أن اعتقد مثل ذلك فيما حوله من الكائنات ، من حيوان ونبات . ومن شمس وقمر وكواكب . ومن أنهار وجبال حتى الحجارة وسائر الجماد ، فهى جميعاً مثله تعمرها روح ، وهى جميعاً مثله لها حياتها ومشاعرها وفكرها بل شخصيتها .

ولما كان الإنسان البدائىُّ حين يستغرق مثلا فى منامه يرى أحياناً فى أحلامه أنه انطلق فى رحلة من الرحلات القريبة أو البعيدة ، ولقى فى هذا الانتقال

أناساً ممن يعرفهم أو ممن لا عهد له بهم ، وأتى من الأعمال ما كان عنده مناط الآمال أو ما هو ضرب من المحال ، واحتوت يداه على خير جزيل أو تعرّض لشرّ وبيل ، فإذا هو انتبه من نومه ألفى نفسه فى فراشه لم يفارقه ، فقد حمله ذلك على الاعتقاد بأن روحه أثناء النوم تفارق جسده وتنطلق ثم تعود إليه . وقياساً على ذلك تقرر فى ذهنه كذلك أن الروح تفارق جسد الميت كما تفارق الروح جسد النائم . وأن الفارق فى الحالين هو أنها فى حالة الموت لا تعود إلى جسدها ، ولكنها مع ذلك موجودة باقية بعد الممات . وقد استتبع ذلك توهمه أن روح الميت قد تظلُّ هائمة، وقد تستعيض عن جسده بالحلول أحياناً فى جسد حيوان من الحيوانات الملازمة للبيت كالثعبان أو الملازمة للمدفن كالخفافيش والبوم وبنات آوى .

ويعتقد الإنسان البدائىُّ أن الأرواح تنقم على الأحياء إذا هم نسوها بعد أن حُرمت من الحياة الدنيا ، وأصبحت غريبة عن أهل الأرض . ويزيد فى خطر نقمتها أنها قد زادت قدرتُها بحكم تخلصها من قيود الطاقة الجسدية ، ولهذا وجب على الأحياء استرضاؤها بالأدعية والطقوس والقرابين حتى يأمنوا شرَّها ويضمنوا خيرها . ومن ثمّة عبادة أرواح الأجداد .

وكان البدائيون يعتقدون أن أرواح العظماء من الأجداد قد تعرج فى تساميها إلى السموات ، فتحلُّ فى النجوم والكواكب النيرات . وتنقسم عامة الأرواح إلى أرواح طيبة خيِّرة ، وأخرى خبيثة شرِّيرة . وفى اعتقاد البدائيين أن هذه الأرواح هى مصدر كل ما يصيبهم من خير أو شر ، ومن ثمة اعتمادهم على الساحر فى الوقاية وفى العلاج فهو عندهم العرّاف والطبيب جميعا .

ولما كانت الأرواح قد تحلُّ فى بعض الحيوان أو الشجر أو الجماد ، فقد نشأت عند البدائيين عبادة الحيوان والشجر والحجر وما يتخذ من الشارات والرموز والتماثيل والصور ، لا على وجه العموم ، بل على وجه التخصيص ، إذ اعتبروا أن الروح المعبودة حالّةٌ فيها ، ويقوم منهم الكهّان على خدمة هذه المعبودات وتوفيتها حقها من شعائر العبادة والرسوم الدينية .

• بين السحر والدين

وهكذا كان الإنسان البدائىُّ ، كل عالمه أرواح ، وقد تمادى به « الاعتقاد فى الأرواح Animism » حتى استوى عنده الحىُّ والجماد فى عالم الروحانيات ، وصار عنده من الممكنات أن تصبح الصورة أصلاً ، والرمز حقيقةً ، والتمثيل واقعاً ، إذا استعان على ذلك بما أوتيه الكاهن والساحر من علم بالرسوم الدينية والطقوس السحرية .

وسواء أصحَّ ما يقوله العلامة بالتاريخ الطبيعى للأنواع البشرية وأحوال الإنسان « السير جيمس جورج فريزر Sir James George Frazer » من أن السحر كان سابقاً على الدين عند الجماعات البدائية ، أم كان قوله غير صحيح ، فإن الإثنين : السحر والدين ، قد اصطحبا على وجه اليقين دهراً طويلا . ولقد بقى الاعتقاد بالسحر حتى بعد قيام النظم الدينية فى الحضارات القديمة . ولم تزل آثار الاعتقاد بالسحر قائمة إلى يومنا هذا عند العامة وأشباه العامة ، وكان رجل الدين فى الديانات القديمة أحياناً هو الكاهن والساحر معاً .

وللتفرقة بين الدين والسحر نذكر أن عقيدة الأرواح عند الجماعات البدائية دينٌ ، أما التعازيم والرُّقَى والتعاويذ فهى سحر . ويلاحظ من الناحية العملية أن الدين قائم على الدعاء والابتهال للقُوَى الخارقة لإسداء العون ، أما السحر فهو اقتضاؤها ذلك

بنوع من الإكراه والإلزام بالوسائل السحرية .

والذى يعنينا هنا من تلك الوسائل السحرية ، هو سحر المحاكاة التمثيلية عند البدائيين .

● المحاكاة التمثيلية عند البدائيين

وهذه المحاكاة التمثيلية عند البدائيين كانت أول ما كانت عن طريق « الرقص التمثيلى » . والرقص لغة الأجسام ؛ فهو أداة من أدوات التعبير كاللسان، ولكنه تعبيرٌ بغير كلام ، فلا غرابة أن يقال إن الرقص كان منذ كان الإنسان . ثم إنه أول الطقوس الدينية عند الجماعات البدائية ، وهو فى الديانة اليونانية والديانات الأسيوية يتمثل فى رقص الإله اليونانى « ديونيسوس Dionysos » ورقص الإله الهندى « سيفا Civa » . ومن هذا الرقص الإلهى الذى تنطلق فيه النشوة الحيوية بفعل الإيقاع تتولد الحياة وتتولد بغير انقطاع ، ومن ثمّة كان هذا الرقص فى نظر القوم تصويراً للعمل الخلاّق ورمزاً للخلق .

وكان للرقص عند الأقوام البدائية قوة السحر بقدر ما فيه من المحاكاة التمثيلية imitative or mimatic magic

وهذا السحر الذى اصْطُلِح على تسميته بالسحر الوجدانى الإيحائى sympathetic magic يقوم على أن محاكاة وقوع الحدث تؤدى إلى وقوعه فعلا فى عالم الواقع . وهذا راجعٌ إلى ما قدمناه من اعتقادهم الروحانى فى إمكان تحول الصورة أصلا ، والرّمز حقيقة ، والتمثيل واقعاً . ويضاف إلى ذلك اعتقادهم أن الجزء يمثل الكل للعلاقة الصميمة بينهما ، فأىّ جزءٍ من الحيوان أو الإنسان ولو كان خصلة من شعره أو قلامة من ظُفره يكفى لإيقاع الأثر السحرى به . وكذلك الحال فى العلاقة بين شيئين ولو كانت علاقة عارضة فى الذهن فإنها تُعتبر علاقة حقيقية فى الواقع .

● رقصة الصيد

ومن الأمثلة على سحر المحاكاة التمثيلية عند الجماعات البدائية ما تركه سكان الكهوف الذين كانوا يعيشون على صيد الحيوانات المتوحشة قبل عشرين ألف سنة أو نحو ذلك فى الحقبة الحضارية البدائية المنعوتة بالمجدلية Magdalenian period فى اصطلاح العلماء . فقد عثرت الكشوف فى تلك الكهوف وخاصة فى جنوب فرنسا وأشهرها كهف فونت دى جوم Font de Gaume فى حوض نهر دردونى Dordogne وفى شمال إسبانيا وأشهرها كهف التاميرا Altamira فى إقليم سنتاندر Santander أى فى الجانبين من جبال البرانس على رسوم بعضها ملوّن وبعضها متعدد الألوان، رَسَمها على الصخر فى جوف هذه الكهوف فى جنباتها وفى السقوف ، هؤلاء الفنانون الأوائل من الصيادين فى العصور الحجرية القديمة Paleolithic . وهذه الرسوم — إلى جانب تصويرها لأنواع الوحش من الفيَلة البائدة mamouth ، والرّنّة reindeer والثيران الوحشية bison وغيرها — تمثل لنا أحياناً أقدم مشهد تمثيلى انتهى إليه علمنا ، وهو مشهد أولئك الصيادين البدائيين يمثّلون دور هذا أو ذاك من أنواع الحيوان، وقد اتخذوا قناعاً من جلد الحيوان ورأسه ، على اختلاف فصيلته ونوعه ، وهم يطلعوننا فى بعض هذه المشاهد على ما كانوا يزاولونه من الطقوس السحرية بالمحاكاة الراقصة التمثيلية .

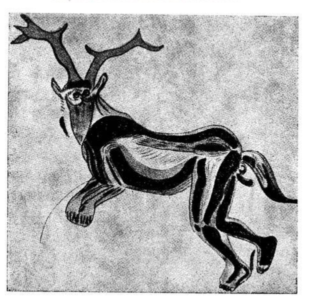
ويضاف إلى هذه الكشوف الأثرية ، ما يرويه الرحّالة المستكشفون عن مشاهداتهم العيانية لأحوال الأقوام البدائية فى المجاهل النائية ، وغيرهم من الجماعات المتأخرة فى القارات القديمة وفى القارة الجديدة . ومن ذلك ما يرويه الرحّالة كاتلين G. Catlin فى كتابه « الهنود فى أمريكا الشمالية » — عن قبائل الماندين Mandanes من الهنود الحمر وغيرهم

« رقصة الصيد »

راقصون متنكرون فى هيئة وعول أو أيائل

من رسوم الجماعات البدائية فى كهوف جبال البيرنيه





من القبائل الرحّل. فالمُشاهَد عندهم حتى اليوم أنهم كلما تأهبوا للخروج لمطاردة الثيران الوحشية يحتفلون بما يسمونه « رقصة الثور الوحشي » ، وقد يمتدّ هذا الاحتفال ثلاثة أسابيع طوال حتى يعرض لهم الصيد . وهم في كل مرة يجتمعون في حلقة ، ويتقدم أحدهم إلى وسط هذه الحلقة وقد اكتسى بجلد الثور الوحشي ورأسه ، ويأخذ هذا الراقص المقنّع في تأدية « رقصة الثور الوحشي » .

ولما كان القوم في مطاردتهم للحيوان قد خبروا أساليبه وسائر حركاته وسكناته وصيحاته ، فإن محاكاة الراقص لها في رقصه لا تكاد تختلف عن الحقيقة في شيء . ويمضي الراقص في رقصه التمثيلي للثور حتى إذا أدركه الإعياء رماه الجماعة بسهم غير حديد ، فيرتمي على الأرض ، فيجرّونه خارج الحلقة حيث يتظاهر بعضهم بتقطيعه إرْباً إرْباً . ويتقدم من الجماعة من ينتزع قناعه الحيواني ليتقنع به ويستأنف الرقص مكانه وسط الحلقة . ويبلغ من نجاح المحاكاة في هذه الرقصة أن يزيد اعتقاد الصائدين الراقصين واعتقاد الشهود أجمعين في ما لهذه المحاكاة الراقصة التمثيلية من فاعلية وقوة سحرية .

● رقصة الحب والخصب

وإلى جانب ما رأيناه من تلك الطقوس السحرية للرقص التمثيلي للصيد ، اعتمدت الطقوس السحرية على ضرب آخر من الرقص التمثيلي حين عرفت الجماعات البدائية الزراعة واستنبات الأرض فضلا عن استئناس الحيوان وتربيته والاستكثار منه ، وظهرت عندها الديانات الزراعية في أواخر العصور الحجرية المتأخرة Neolithic وانتشرت في معظم أنحاء المعمورة . فقد كان من طقوس الديانة الزراعية إلى جانب استنزال المطر والاستسقاء ، طقوس تُعرف باسم « الرقص التمثيلي للحب » وكان المقصود بهذه الرقصة استثارة القوَى الطبيعية في الأرض ، تلك القوى التي تبدو خامدةً هامدةً في الشتاء من كل عام ، ليتحقق لهم من استثارتها اللقاح ، ومن ورائه الخصب والنماء والإنتاج . ومن ثمّة كان الاحتفال بعودة الربيع وانبعاث الأرض بعد مواتها .

ولا شك أن هذا التناوب الدوري من الانبعاث والموت ، كان له عندهم منذ قديم أبعد الأثر في تفكيرهم الديني ، كما هو ظاهر في أسطورة أوزيريس عند المصريين ، وأسطورة ديونيسوس عند اليونان الأقدمين .

وإلى هذين الإلهين يرجع الفضل في نشأة التمثيل ، وفي أعيادهما وتحت كنفهما كان تمثيل أولى التمثيليات منذ ألوف السنين .



رقصة الحب

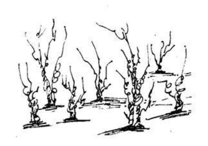
من رسوم الجماعات البدائية في بعض الكهوف في أسبانيا

• بين التمثيل البدائى ومسرح الإغريق

وهذه المحاكاة عند البدائيين لا تقف عندما قدّمناه من الأمثلة ، فتقتصر على العالم المشهود والحاضر الموجود ، بل تمتدّ إلى استحضار الماضى الميت لاستيعاب القُوَى الغيبية من عالم الأرواح . وهنا لا يكون الأمر عندهم مجرّد محاكاة ، بل يغدو تمثيلاً لحياة السلف الغابرين الذين كانوا مصدر حياة للخَلَف ، والذين صاروا موضع عبادتهم حتى التبس عليهم الأمر فخلطوا بينهم وبين آلهتهم .

ومما يرويه لابوريه H. Labouret فى كتابه Paysans d'Afrique Occidentale عن مشاهداته فى افريقيا الغربية أن هذه الحفلات التمثيلية التى يسمونها فى لغتهم « أبيسا abissa » تشتمل على عرض تاريخى شامل لحياة الأجداد فى أزيائهم ورقصاتهم وسائر ما يتعلق بهم ، وأنه يبلغ من حرص القوم على استيفاء كل شيء فى تمثيلهم للأجداد أن يعمدوا إلى الاستعانة بالأحياء من الشيوخ الطاعنين لترديد القديم من لغات الأجداد الأقدمين .

فلا غرو أن نلمس أثر ذلك جميعه حين انبلج فجر التاريخ عند أهل الحضارات الأولى عن المسرح القديم . فإذا المسرح القديم يدور على أساطير الآلهة والتاريخ الأسطورى للأجداد الأولين ، على نحو ما نرى فى التراجيديا القديمة عند الإغريق ، ومن قبلهم عند قدماء المصريين الذين كانوا فى كل فنٍ أساتذتهم السابقين .



„لامارك" ومذهب التطور

بقلم الدكتور أنور عبد العليم

فى عدد سابق من « المجلة »[1] تحدثنا عن شارلز داروين (١٨٠٩ — ١٨٨٢) ونظريته عن أصل الأنواع وتطور الكائنات ، وكيف كان له الفضل فى إبراز قانون « الانتخاب الطبيعى » ودعم فكرة التطور العضوى .

ولئن كان اسم داروين قد اقترن إلى الأبد بنظرية التطور ، إلا أن هناك عالماً فرنسياً سبق داروين بأكثر من خمسين سنة فى وضع الحجر الأساسى لهذه النظرية . ذلك هو جان بيير انطوان شيفاليه دى لامارك (Lamarck) . بيد أن سوء طالع هذا العالم المفكر الفذ قيّض له عالماً آخر من بنى جلدته هو كوفييـــه (Georges Cuvier) (١٧٦٩ — ١٨٣٢) سخر منه ، وسفّه آراءه ، واستعان على التشهير به بالالتجاء إلى القضاء الفرنسى ! . ولم يكن كوفييه بالرجل الهين فقد كان عالماً مبرزاً فى التشريح المقارن والحفريات ، وإلى جانب ذلك ، كان خطيباً مفوّهاً ، وكاتباً لامعاً ، وذا نفوذ وجاه . ولهذا السبب نسيت فرنسا أو تناست تعاليم لامارك ومذهبه فى التطور . ولم تسنح الفرصة للفرنسيين ليقدروا لامارك حقّ قدره إلا بعد موته بثمانين سنة حين قيض الله لهم أستاذاً حديث السن من جامعة «ليل» دعته بلدية باريس لإلقاء سلسلة من المحاضرات العامة فى السوربون فى موضوع التطور . ولم يكن هذا العالم الشاب غير ألفريد جيار (Alfred Giard) (١٨٤٦ — ١٩٠٨) مؤسس مذهب اللاماركية وأقوى أنصاره .

* * *

ولد لامارك عام ١٧٤٤ ، من أبوين فقيرين ، وانخرط فى شبابه فى سلك الجندية ، وحارب الألمان فى الخطوط الأمامية . وعقب تسريحه من الجيش انتسب للجامعة ، وسكن فى حجرة متواضعة بالحى اللاتينى بباريس ، واستهوته دراسة الموسيقى والطب والعلوم الطبيعية . وتعرّف فى ذلك الوقت على جان جاك روسو وتأثر به .

وفى الرابعة والثلاثين من عمره أتم أول إنتاجه العلمى المعروف باسم « الفلورا الفرنسية » (Flore Française) وهى موسوعة وصف فيها لامارك جميع النباتات البرية التى تنمو فى فرنسا وصفاً دقيقاً . وكان هذا الكتاب فى الواقع عملاً علمياً رائعاً ، استرعى انتباه العالم بوفون (Buffon) أمين الحدائق الملكية فى ذلك الوقت . فزكى لامارك ليكون عضواً بالأكاديمية وأرسله فى بعثات إلى مختلف الدول الأوربية لجمع عينات النبات الغريبة أو النادرة للحدائق الملكية فى باريس . وعقب عودة لامارك من الخارج تولى الوظيفة نفسها التى كان يشغلها «بوفون» بمرتب سنوى قدره ألف فرنك . وكان ذلك مبلغاً كبيراً بالنسبة للامارك ، لم يكن يحلم بالحصول على مثله من أى عمل آخر .

ثم قامت الثورة الفرنسية ، وأصبح اسم « الحدائق الملكية » مهدداً لحياة المشتغلين فيها . ونصبت المقاصل غير بعيد من تلك الحدائق . وأدرك لامارك خطورة الموقف فاقترح على الفور تغيير اسم الحدائق إلى الاسم الذى تعرف به إلى اليوم وهو حديقـــة النبـــاتات Jardin de Botanique وشفع له انشغاله بالعلـم الإفلات من المقصلة .

---

(١) فبراير ١٩٥٩

وفى عام ١٧٩٣، أغدقت الثورة خيراً كثيراً على حديقة النباتات، فصدر قرار بإنشاء متحف دائم للعلوم الطبيعية يلحق بها وهو المعروف باسم « المتحف القومى للتاريخ الطبيعى ». كما نص القرار على إنشاء كرسيين جديدين لعلم الحيوان، تبوأ لامارك أحدهما: وهو كرسى الحيوانات اللافقرية. أما الكرسى الآخر، وهو كرسى الحيوانات الفقرية فقد شغله عالم صغير السن هو (جفرى سان هيلير (Geoffroy Saint Hilaire الذى اقترن اسمه فيما بعد بعلماء الحملة الفرنسية على مصر. وكان جفرى يكنّ الكثير من التقدير للامارك وكثيراً ما ناصره وشدّ أزره فى مساجلاته العنيفة مع كوفييه.

ومن طرائف ذلك العصر أن النشرة الرسمية للمتحف صدرت عام ١٧٩٤ وجاء بها ما يلى فى مقام التعريف بلامارك « لامارك، سن ٥٠ سنة، متزوج للمرة الثانية وامرأته حامل، أستاذ الحيوان والحشرات والديدان والحيوانات المجهرية ».

* * *

كان لامارك موهبة فذة فى عالم التقسيم، شرع فى دراسة الحيوانات اللافقرية دراسة علمية منظمة تعتمد أساساً على علم التشريح والشكل الظاهرى (المورفولوجيا) وانكب على المجهرليل نهار يدرس الأحياء الدقيقة من جميع أنحاء العالم. ومن بينها عينات أرسلت له من مصر. ورأى أن تقسيم العالم السويدى لينيوس (Lineus) للحيوانات اللافقرية إلى ديدان وحشرات فقط هو تقسيم أبتر لا يفى بالغرض. فعكف على إخراج تقسيم جديد لهذه الحيوانات فى ثمانية مجلدات تحت اسم « تقسيم الحيوانات اللافقرية » (Système des animaux sans vertèbres). ومن خلال دراساته وجد تدرجاً عجيباً فى الصفات التشريحية للكائنات، وارتقاء بديعاً متصل الحلقات من أبسط الكائنات إلى أرقاها، الأمر الذى أوحى إليه بفكرة السلم التقسيمى. ومن ثم بدأ يصمم نظرية جديدة لتطور الحياة. فوضع أبسط الكائنات الحية فى التركيب فى أسفل السلم « وهى تلك الحيوانات التى ظهرت فى الوجود لأول مرة ومنها تطورت الحيوانات الأخرى على مر الأزمنة الطويلة ». ثم وضع الحيوانات الثديية فى قمة السلم « حيث إنها أذكى الكائنات ولها عمود فقرى ورأس تتحرك فى جميع الاتجاهات، وأعين ذات جفون، ولها حجاب حاجز وقلب منقسم إلى غرف، وهى فوق ذلك من ذوات الدم الحار ». وبين هاتين المرتبتين وضع لامارك باقى الحيوانات المعروفة على درجات متفاوتة من السلم التقسيمى تبعاً لتطورها. فوضع مجموعة الطيور تحت مرتبة الثدييات « حيث إنها هى الأخرى ذكية ولها قلب ينقسم إلى غرف ومن ذوات الدم الحار إلا أنها تبيض ولا تلد مثل الثدييات ». ثم تليها مرتبة الزواحف « لها قلب ذو غرفة واحدة وهى من ذوات الدم البارد مثل باقى الكائنات الأدنى فى المرتبة، ثم إن رئتها بسيطتا التركيب، وأحياناً تحل محلها خياشيم لا تتواجد فى الحيوانات الأعلى مرتبة. كما أن أرجل الزواحف قصيرة وأحياناً تختفى تقريباً. وعلى الرغم من ذلك فإن الزواحف لا يزال لها عمود فقرى ومخ وأعصاب ».

ويلى ذلك فى التدرج مرتبة الأسماك وهذه « ليس لها رئة بالمعنى المفهوم بل استعاضت عنها بالخياشيم، وليس لها أصوات مسموعة وليس لعينيها جفون. ولكن لا تزال الأسماك تحتفظ بالعمود الفقرى وبزعانف تشبه الأطراف ولها مخ وأعصاب ».

وتلى الأسماك فى الترتيب التنازلى للكائنات حيوانات « ليس لها عمود فقرى وتبعد بعداً كبيراً عن المراتب التى تعلوها فى الدرجة ». وفى ثقة واعتداد يقرر لامارك: « أن أحداً لا يستطيع أن ينكر هذا التقسيم حيث إنه مبنى على الصفات الأساسية للكائنات الحية ».

ثم استدار لامارك إلى الحيوانات اللافقرية فقسمها بالطريقة نفسها ووضع الحيوانات الرخوية فى أعلى القائمة، وتليها الديدان الحلقية، فالقشريات فالعناكب فالحشرات فالديدان البسيطة، فالشعاعيات فالكائنات الأولية البسيطة من فصيلة الهيدرا والبوليبات Polyps وهى كائنات وصفها بأنها: « ليس لها أعضاء حس، أو تنفس أو دورة دموية أو جهاز تناسلى، وجهازها الهضمى مبسط إلى قناة واحدة. كما أن هذه الكائنات تمتص غذاءها عن طريق سطحها الخارجى ».

وفى عام ١٨٠٩ (وهى نفس السنة التى ولد فيها شارلز داروين) نشر لامارك كتابه الشهير المعروف بفلسفة المترولوجيا (Philosophie zoologique) وضمنه آراءه ومذهبه فى النشوء والتطور، وفيه يقول: إن منبع الحياة لابد وأن يكون فى البحر، وليس على اليابسة. وفى الماء أو فى البيئة الرطبة تخلقت أولى الكائنات الحية «من مادة هلامية لاشكل لها وبث فيها الحياة، ومنها اشتقت البوليبات» (مثل تلك الحيوانات التى تبنى الشعاب المرجانية والإسفنج) ثم تطورت الحياة وتعقدت فيما بعد. وحتى الديدان التى تعيش فى باطن الأرض لا تزال تربطها بالبيئة الرطبة صلة قوية تنبئ عن أن أصولها البعيدة عاشت فى الماء وتطورت رويداً رويدا.

كما اعتقد لامارك أن أولى الحيوانات التى جرأت على المعيشة اليابسة هى تلك الحيوانات التى عاشت على الشواطئ بين البر والبحر؛ ومنها انحدرت فصيلة سرطان الماء وما إليه. ومن الديدان البحرية التى تعيش على الأعماق تطورت الحيوانات الرخوية. ثم تدرج لامارك فى التطور إلى أن اشتق الأسماك فالزواحف. ثم تطور فرع من فروع الزواحف إلى طيور وفرع آخر إلى ثدييات برمائية ومن الأخيرة تطورت سائر أنواع الثدييات. وبالجملة فقد تكلم لامارك عن الحياة باعتبارها سلسلة متصلة الحلقات مطردة فى الارتقاء. وهو أول من شبهها أيضاً بشجرة متصلة الجذور والفروع تربط أعضاءها جميعاً وشائج الصلة والقرابة.

كما أدرك لامارك ببصيرته معنى قانون «الانتخاب الطبيعى» الذى ابتدعه داروين بعد ذلك بزمن طويل. وفى ذلك يقول لامارك: «إن تزايد الأنواع الأولية مطرد للغاية حتى إن الطبيعة لو لم تضع حداً لهذا التزايد فسوف لا تتسع الأرض لجميع الأنواع».. ومن ثم نجد أيضاً «أن الحيوانات القوية تفترس الضعيفة».

ولكن الدنيا لم تكن مستعدة بعد لتقبل آراء لامارك الذى سبق بتفكيره أهل عصره. وكان ذلك من سوء حظه. ونقده كوفييه نقداً لاذعاً، فوصف النظرية بأنها «قطعة جديدة من حماقات لامارك!». وكان مثل هذا النقد المركافياً للقضاء عليها، فلم يعرها أحد كبير اهتمام. وحتى الكنيسة لم تحرك ساكناً إزاء هذا «الهذر» كما وصفه كوفييه.

والواقع أننا لو أخذنا فى الاعتبار تأخر البحث العلمى فى ذلك الوقت، وقصر الوسائل التى كان يستعين بها لامارك على دراسته، والتزمت الذى قوبلت به آراؤه، لوجدنا أنه على الرغم من ذلك فإن الرجل كان عبقرياً ذا قريحة متقدة وبصيرة نفاذة. ويعتبر ولا شك مؤسس مذهب التطور، وإن كان داروين لصاحب فضل فى وضعه فى القالب العلمى الرصين.

* * *

ولم يكن لامارك نفسه يتوقع أى جزاء أو مكافأة عن عمله، كذلك لم يفت فى عضده الاستقبال الفاتر الذى قوبلت به آراؤه، فاستمر كالمعتاد يواصل أبحاثه ليثبت كيف حدث التطور.

وكان يعتقد اعتقاداً جازماً بأن البيئة هى كل شىء فى التطور، ولها المقام الأول فى إحداث التغيرات العضوية التى تئول إلى تطور الكائنات. كما أن التركيب والوظيفة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التى يعيش فيها الكائن الحى، فالأعضاء تقوى بالاستعمال، وتضعف وتذوى بعدم الاستعمال، والرياضى تنمو عضلاته بالتمرين والكلب الذى يعيش فى الحقل والمرعى أصلب عوداً ومراساً من الكلب المستأنس حبيس الدار وهلم جرا. كما كان يعتقد بوجود قوة كامنة فى الكائن الحى مسئولة عن تطور الأعضاء وفقاً لمقتضيات البيئة.

ويختلف داروين مع لامارك فى تعليل التطور. فبينما يعزو داروين حدوث التطور إلى عملية الانتخاب الطبيعى والحظ والصدفة، يرى لامارك أن التطور عملية موجهة تتأثر

كليّة بالبيئة . ولعل من الأوفق أن نسوق المثل الكلاسيكى لبيان وجهة نظر كلٍّ منهما . وهذا المثل يدور حول تعليل طول الرقبة فى الزرافة . فيرى لامارك أن الزرافة اكتسبت هذه الصفة لاضطرارها منذ الزمن القديم لأن ترفع رأسها باستمرار لتأكل أوراق الأشجار المرتفعة. على حين يرى داروين أن صفة الطول فى الرقبة اكتسبت عن طريق الانتخاب الطبيعى بمعنى أنه كان ثمة زرافات شتى ذوات رقبات مختلفة فى الطول ساد منها ذلك النوع الذى تميز بطول الرقبة ليلائم البيئة وطريقة المعيشة . أو بمعنى آخر إن تلك الزرافات التى تميزت بطول الرقبة هى وحدها التى كان لها القدرة على البقاء والتناسل . أما الأنواع الأخرى فقد انقرضت ، كما كان لامارك يؤمن بتوارث الصفات المكتسبة . وهنا أخطأه التوفيق فى هذا الاعتقاد ، كما أنه لم يقم بتجارب يثبت بها هذا الرأى ، بل اعتمد على المنطق وحده [1] . والحق إن قوانين الوراثة لم تكن معروفة أيضاً فى وقت لامارك وحتى إلى ما بعد موت داروين بزمن .

ومن بين المطاعن الأخرى التى وجهت إلى لامارك أن تدريبه لم يكن علمياً بحتاً ، بل كان متأثراً إلى حد كبير بالمنطق والاستقراء . كما كان يشطح شطحات هى إلى الحدس والتخمين أقرب منها إلى التفكير العلمى المنظم بخاصة فى مؤلفاته الأولى فى الكيمياء والطبيعة . إلا أن ذلك لايقلل بحال من قيمة مؤلفاته فى علم تقسيم الحيوانات ، ووصف تشريحها وصفاتها الظاهرية . ولا تزال موسوعاته فى هذا العلم مراجع حية إلى اليوم .

وفى السنوات العشر الأخيرة من عمره ضعف بصره ضعفاً شديداً من جراء العمل المتواصل بالمجهر ، ثم أصيب بالعمى . غير أن ذلك لم يقعده عن مواصلة البحث الذى كان جزءاً لا يتجزأ من كيانه . واستطاع رغم ذلك أن يملى على ابنتيه — اللتين كرّستا حياتهما لخدمة والدهما الشيخ العاجز — الأجزاء الأخيرة من موسوعته عن الحيوانات اللافقرية .

وتوفى لامارك عن خمسة وثمانين عاماً قضاها فى البحث والعمل دون أن ينال جزاء أو تقديراً من مواطنيه . وحتى المنحة التى طلبها من أكاديمية العلوم ليستعين بها على إتمام موسوعاته لم يحصل عليها بسبب نفوذ كوفييه . وكانت معيشته أقرب إلى الضنك والمسغبة منها إلى الحياة الكريمة التى تليق بعالم مثله . وذلك بالنظر لذريّته الكثيرة التى أنجبها من زوجاته الأربع اللائى بنى بهن فى حياته .

ودفن لامارك فى مقبرة الفقراء وأبناء السبيل بحى مونبارناس فى حفرة مكتظة برفات البؤساء . ولم يقم على قبره من زملائه سوى صديقه الحميم جفرى سان هيلير — زميله فى متحف التاريخ الطبيعى بباريس .

ولم تعرف الأمة الفرنسية قدر لامارك إلا بعد موته بزمن طويل على يد محاضر السوربون الشاب ألفريد جيار الذى اكتشف لامارك من جديد . ومنذ ذلك الوقت دون اسمه فى سجل الخالدين .

---

(١) فى عام ١٨٨٧ ، انبرى عالم ألمانى يدعى أوجست فايزمان ليهدم المذهب اللاماركى القائل بتوارث الصفات المكتسبة بتجربة بسيطة جمع فيها عدداً من الفئران البيضاء وقطع ذيولها وتركها تتزاوج لأجيال عديدة ، فأنجبت دائماً ذرية ذات أذيال . ومن ناحية أخرى فثمة مذهب تطورى جديد قام فى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٤٨ قريب الشبه جداً بمذهب لامارك فى توارث الصفات المكتسبة ، يقوم على اعتبارات سياسية جدلية مادية . ويتعارض هذا المذهب مع قوانين الوراثة المعروفة. وقد قوبل بنقد مر سواء فى أوربا وأمريكا وحتى من بعض العلماء داخل الاتحاد السوفيتى . ومن أكبر أنصار هذا المذهب الأكاديمى ليسنكو.

وخير جليس ....

بقلم الأستاذ أحمد علي ابراهيم

طالعت فى عدد شهر يولية من « المجلة » ثلاث مقالات متتاليات تعالج موضوعاً واحداً ، أو مسألة بعينها ، هى : مسألة « القراءة والكتب والمكتبات . » والمقالتان الأخيرتان من هذه المقالات الثلاث تنعيان ضآلة حصيلتنا من الاطلاع ، وتحضّان على الإكثار من القراءة .

أما المقال الأول وعنوانه « إلا القراءة » للأستاذ «يحيى حقى» فهو على طرافة أسلوبه ودعابته الساخرة يدعو إلى الإقلاع عن القراءة ، لأنها مرض ينتاب من مرضت عيونهم فى الصغر ، فاسمع إليه حيث يقول :

« إن القراءة كالحماقة تعيى من يداويها ، وإن المصابين بهذا الداء هم فى أغلب الأمر أضعف الناس نظراً ، وأغشاهم بصراً .. جفونهم محمرة ، وأهدابهم منتوفة ، يلبسون نظارات كالملاحات » . ثم يقول لصاحبه وهو يحاوره « إذن فاعلم أن ليس بصحيح أبداً أن الرجل يقرأ ويدمن فى القراءة فتمرض عينه ويذبل بصره بل العكس هو الصحيح فقد دلنى طول امتحانى لهؤلاء وتتبع أحوالهم أن الرجل منهم يصاب أولا فى مقتبل عمره بضعف البصر فلا يجد راحة من عذابه إلا فى القراءة . وكلما ازداد بصره ضعفاً ، ازداد إدمانه للقراءة . فليس الأصل فى ضعف البصر عندهم إدمان القراءة بل الأصل فى إدمان القراءة هو ضعف البصر » الخ ...

ولقد حضرتنى على التوّ فكرة كهذه كنت قد طالعتها فى مجلة الإذاعة البريطانية Listner منذ ثلاث سنوات (١٩٥٦) وخلاصتها أن أحد أطباء العيون قد لاحظ بعد البحث فى تاريخ المصورين أن عيون أكثر أصحاب المدرسة التأثرية Impressionist فى التصوير كانت مصابة بالحسر .. وذكر منهم سيزان Cezanne وديجاس Degas ورجح مرض مونيه Monet ورينوار Renior بهذا الداء ، وقال : إن ڤولار Vollard كان يلبس نظارة محدّبة لتقريب الأشياء من بصره ، وكذلك ديران Derain وبراك Braque وماتيس Matisse ، وأشار إلى أن نظارة المصور البولونى « ماتيجكو » Matejko لا تزال محفوظة فى متحف كراكا . وفى بولندة — طالعت ذلك بمنظارى الذى يشبه الملاّحة (والذى لم ألجأ إليه إلا بعد أن جاوزت الخمسين) فتذكرت الحكمة البالغة « رُبَّ ضارة نافعة » .

* * *

وملاحظتى البارزة على مقال الأستاذ « حقى » أنه عمّم القول ، وبخر بالقراء جميعاً ، ولا أظن إلا أنه يقصد ذلك القارئ الذى يشوب ولا يروب ، والذى يعب ولا يرشف ، والذى عناه محمد بن بشر بقوله :

فلا أنا أحفظ ما قد جمعت ولا أنا من جمعه أشبع
ومن يك فى دهره هكذا يكن دهره القهقرى يرجع

أو قد يكون الأستاذ قد هاله كثرة عدد القراء لتوافه الكتب فى هذه الأيام ، وأدعياء المعرفة والاطلاع .. فَبَرِم بهم ، كما برم جرير بقارئ دعيّ فقال فيه :

يا أيها القارئ المرخى عمامته
هذا زمانك إنى قد مضى زمنى

قد يكون هذا أو ذاك ، أو قد يكون قصده السخرية بالكتّاب الأغرار .. فأخذ يهاجم القراء الذين يساعدون على انتشار السخف لهؤلاء الأغرار من الكتّاب عملا بالحكمة المعروفة « إياك أعنى ... » ظاناً أن الإقلاع عن القراءة الرخيصة بوار لتجارة الكتب الرخيصة .. وهى صرخة فى واد ، ليس هذا أوانها ، إذ سيظل الرخيص

من الكتب – تبعاً لقانون جريشام فى الاقتصاد – يطرد الجيد من الكتب إلى أن يرقى الذوق ، ويرهف الحس ، فتعود هذه إلى سيرتها الأولى .. لأن القانون يقول بطرد الجيد إلى حين ، ولم يقل بمحوه إلى أبد الآبدين .

* * *

وملاحظة ثانية هى التى دفعتنى إلى التعقيب على مقال الأستاذ يحيى .. ذلك أنى خشيت أن يؤثر منطوق كلامه ومحموله – لا مضمونه – فى نفوس شبابنا الناشئ من الكتاب فيزداد تحمسهم إلى نبذ القراءة والمثابرة على الاطلاع . وسأحصر تعقيبى على نقطتين هما : « لماذا نقرأ » ، « وماذا نقرأ » .

● « لماذا نقرأ ؟ »

إن تعلّق الناس بالقراءة ظاهرة حديثة العهد فى تاريخ البشرية الطويل . ولم يكن لها أثر قبل اختراع الأبجديات ، ثم انتشرت بانتشار المطابع . فالكلمة المنطوقة أسبق فى الزمن من الكلمة المكتوبة ، ولذا قيل إن الإنسان حيوان ناطق لا حيوان قارئ . وكانت القراءة بادئ الأمر وقفاً على فئة محدودة معينة اتخذت مكانها فى الأغلب والأعم داخل الأديرة والكنائس ، وأبهاء المساجد . ومن هنا نشأت فكرة تقديس الكتب ، وإعلاء شأنها بوجه عام .

ولما اكتشف « جوتنبرج » حروف الطباعة فى القرن الخامس عشر خرجت معظم المخطوطات القديمة إلى النور ، ولم تعد حبيسة فى المتاحف والقصور ، وكثرت المدارس والجامعات ، وتهافتت الحكومات على محو عار الأمية .. وساعدها على ذلك سهولة طبع الكلمة المقروءة .

ومن حسن حظ الإنسانية أيضاً ، أن اقترن كشف حروف الطباعة بكشف الأمريكتين فى نهاية القرن الخامس عشر ، والطواف حول الأرض . وكثرت الرحلات فتقاربت أمم العالم بعضها من بعض ، وزاد فى ارتباطها واتصالاتها ظهور الكلمة المقروءة ، والكتب المطبوعة .. حيث لم يكن المذياع أو التليفزيون أو السينما قد وجد بعدُ . ثم ظهر أفذاذ العلماء أمثال كوبرنكس وغاليليو ونيوتن وداروين وغيرهم ممن أطاحوا بكثير من المعتقدات القديمة . فلم يكن هناك سبيل لنشر بحوثهم وتعميمها إلا عن طريق الكلمة المكتوبة . ولا يُظن أن قراءة هذه البحوث وتتبعها كانت وقفاً على فئة قليلة من الناس دون سائر القراء . فقد اشترك الكثيرون – عن طريق الكتب المبسطة – فى تفهم ما تتيح لهم الكلمة المبسطة من فهم . ولا أدل على ذلك من أن « ڤولتير » الأديب المعروف أخرج كتاباً مبسّطاً لنظرية داروين وجعل له عنواناً « داروين للسيدات » . فالأصل فى القراءة هو – كما أعتقد – حب الاستطلاع ، ومعرفة المجهول من الأمور . وقديماً كان يلتمس الناس اتباع هذه الغريزة الطبيعية عند السحرة والمنجمين .

أما اليوم فقد حلّت قراءة الكتاب محل قراءة الكف . ولما ارتقت أجهزة المطابع ، وتحسن فن الطباعة انتشرت الصحف والمجلات الدورية والنشرات وما إليها ، وزاد إقبال الناس على القراءة زيادة لم تكن فى الحسبان ، وتنوعت الكتب .. فهناك كتب للأطفـال ، وأخرى للسيدات .

ولقـد أرادت مؤسسة اليونسكو عام ١٩٥٦ أن تقوم بعمل إحصاء شامل لما أخرجته المطابع من الكتب (دون الصحف والنشرات) فى العالم . فانتدبت للقيام بهذا العمل والإشراف عليه الأستاذ «بيكر» Mr. Baker فأخرج فى ذلك العام (١٩٥٦) كتاباً بعنوان « كتب للجميع » Books for all ومن طريف ما جاء فيه أن عدد النسخ التى أخرجتها المطابع من الكتب والكتيبات بلغ خمسة آلاف مليون نسخة (٥٠٠٠ مليون) أى ضعف سكان العالم . وذكر أن نصف عدد هذه النسخ تستعمل فى المدارس والمعاهد

والجامعات ، وأظن أن هذه الأرقام ستقضى على الفكرة التى أخذ يذيعها بعض المتشائمين حديثاً من أن المذياع والتليفزيون والسينما ستمحو الكتب ، وتقضى على القراءة تبعاً لذلك ؛ حتى لقد تخيّل بعض الكتاب الإنكليز وهو المستر « كريستوفر لوج » « Logue » هذه الكارثة المتوقعة فنشر فى جريدة التيمس الأدبية بتاريخ ١٥ من أغسطس سنة ١٩٥٨ مقالا عنوانه « لا مكان للكتاب » No Room for Books جاء فيه : أن الاختفاء سيشمل أولا القواميس والموسوعات ، ثم تختفى الكتب رويداً رويداً حيث لا يبقى إلا دفاتر التليفونات ودليل السكك الحديدية ، ثم توهم قيام هيئة من المشرفين على الإذاعة والتليفزيون تعلن أن كل من يقدم لها أكثر من ستة كتب ، فى ميعاد غايته ستة أيام ، ينَل كهدية ، جهازاً من التليفزيون ، وعشرة أشرطة مسجل فيها « محفوظات من الماضى » .

فلنترك هذه الدعابة الإنكليزية ، ولننتقل إلى النقطة الأخرى :

● **ماذا نقرأ :**

يقول بعض الكتّاب : « قل لى ماذا تقرأ أقل لك من أنت » ، وهذا كلام صحيح إلى حد كبير ؛ فمن يقرأ القصص البوليسية غير من يقرأ قصص الحب والغرام ، ومن يقرأ كتب الرحلات والمغامرات غير من يقرأ كتب الفلسفة والدين . ومن الناس من يجمع بين هذه وتلك .. والفيصل الفارق بين قارئ وآخر ، هو : الإدمان والتركيز فى قراءة نوع معين من الكتب .

والقراء — فى نظرى — لا يخرجون عن فئات ثلاث :

الفئة الأولى تقرأ «للإمتاع » أو التثقيف ،كما يقولون ، غير أنى آثرت الكلمة الأولى على الثانية إذ أن الأخيرة ، وهى الثقافة ، أصبحت مبتذلة بغيضة ولا أرى لها تحديداً معيناً ، ويظهر لى أنها أكذوبة أشاعها أحد الأدعياء ترفعاً عن سائر الناس . ولا أقصد « بالإمتاع » التسلية ، فالمتعة تدوم ، والتسلية تزول . لأن الأولى تتعلق بالنفس والروح ، والثانية بالحواس والشعور .

وقراءة الإمتاع غير قراءة التحصيل ، فهذا اختزان وذاك اختزال . وقارئ المتعة يتصفح الكتاب عسى أن يقع بصره على فكرة أو خاطر كان يدور فى ذهنه من الصغر .. فان عثر عليه بين الصفحات أخذته نشوة من الفرح والسرور لا لأنه عثر على جديد . بل لأنه تذكر ما كان راسباً فى عقله الباطنى من مشاعر غير واضحة المعالم . فإن حدث أن اختلف القارئ مع الكاتب فى رأى أبداه هذا الأخير فى كتابه ، أخذ يملأ هوامش الكتاب بالتعليقات والملاحظات ، ولذا كان أحب الكتب لهذا النوع من القراء هى تلك التى تثيرهم وتحفزهم . وهم يدركون لأول وهلة غثّ الكتب وما تحويه من لغو ، وثمينها وما تحويه من جد .. فلا يؤثر فيهم إعلان منمق ، أو دعاية رخيصة يذيعها ناشر الكتاب لا صاحبه . ونظرة معظم هؤلاء القراء نظرة إنسانية شاملة ، وهم يؤمنون بأنفسهم أكثر من إيمانهم بالكتب .. ولذا تعددت مطالعاتهم وتنوعت . شعارهم قول الشاعر القديم :

قلبى وثاب إلى ذا وذا ليس يرى شيئاً فيأباه
يهيم بالحسن كما ينبغى ويرحم القبح فيهواه

أو يحدوهم المثل اللاتينى على لسان «بلينى» : « من كره الشر فقد كره بنى البشر »

ويقال إن عدد قراء هذه الفئة فى العالم عدد ثابت لا يتغير ، ويقدرونه بنحو المليونين من ذوى الرأى السديد .

° ° °

والفئة الثانية : هم من يقرءون للتحصيل ومعظمهم يشمل الأساتذة والطلبة فى المدارس والمعاهد والجامعات وأصحاب المهن الفنية . . وقراءتهم قراءة منفعة تنفعهم

فى أمور عيشهم . فالطبيب والمهندس والمعلم وغيرهم يتابعون كل جديد بالقراءة والاطلاع كى لا يتخلفوا عن الركب بين الزملاء . وكثيراً ما نرى بعضهم يقرأ فيما لا يتصل بعمله من كتب .. وأغلب قراءتهم للتسلية بعد الجهد والعناء . والنادر أن نرى بعضهم قد عشق القراءة للإمتاع .

* * *

والفئة الثالثة : هم من يقرءون للتسلية ، وإزجاء الوقت . . وهذه فئة كبيرة وليس لها فى القراءة هدف . ولقد عناها الدكتور « جونسون » بقوله « إن معظم الناس لا يميلون إلى القراءة ولا يلجأون إليها إلا إذا كانت هى وسيلتهم الوحيدة للتسلية » . فمن لم يجد تسلية أخرى لجأ إلى القراءة إذ أنها كما يقول الفرنسيون فى تعبيراتهم Faute de mieux أى « أحسن الموجود » . وللصحف والمجلات المصورة وغيرها أثر كبير على هذه الفئة اليوم .

* * *

وكما قلت إن هذه الفئات الثلاث كثيراً ما يتداخل بعضها فى بعض ، وليس هناك حدود فواصل بين المتعة والتحصيل والتسلية .. ذلك لأن الأصل فى القراءة أن تكون حرة من غير قيد ، وغذاء الروح كغذاء الجسم وقف على اختيار الشخص نفسه . ولقد أعجبنى ما جاء فى مقال لكاتب انجليزى اسمه « كريستوفر روج » « Rogue » نشره فى مجلة التيمس الأدبية الذى سبق أن أشرت إليه تحت عنوان « رذيلة لاعقاب عليها » Unpunished Vice ويقصد بالرذيلة إدمان القراءة . وقد قال « إنى أقرأ كل شئ أراه حتى الإعلانات واللافتات وهذه عادة لى من الصغر ، وما دمت لا أدعى أنى أديب فلا دخل للناس فيما أعمل » . ولنا فى المثل القديم « خل سبيل من وهى رشاؤه » عظة وحكمة .

والخلاصة : إن الكتاب إن لم يكن له فضل إلا مواساتنا فى زمن عزّ فيه الأصدقاء لكفى والسلام .

* * *

وبعد ، فقد علمت أن الأستاذ يحيى حقى يشغل الآن وظيفة المستشار الفنى لدار الكتب المصرية ، فبالنيابة عن المليونين من كتب الدار ، وبلسان القراء الذين يغشون حجرة مطالعتها كل يوم أهتف فى أذنه :

« حتى أنت يا بروتس ! » .



فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

خلفت المدرسة البرناسية فى الشعر المدرسة الرومانتيكية . وفى مقالنا السابق[1] شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية فى الشعر ، وعُنينا خاصة ببيان كيف كانت هذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر الغنائى ، واكتسب صفات خاصة فى صوره ، تركت أثرها العميق فى الشعر الغنائى العالمى بأكمله .

وكانت عناية البرناسيين بالصورة فى الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين ، على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين فى أن الصورة الشعرية تقوم فى الشعر مقام الشخصيات فى المسرحية ، وهى وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل فى فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فالمدرسة البرناسية جذورها العميقة فى الرومانتيكية ، حتى إن بعض النقاد[2] رأوا فى البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر. على أنا سنرى بين المدرستين فروقاً جوهرية فى الصورة الشعرية ، بها جارت البرناسية عصرها، وكانت بدورها صدى لفلسفة العصر وأحواله الاجتماعية .

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند الرومانتيكيين أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو، فى شبه اعترافات يصور فيها مواطن ضعفه وبؤسه ، ومثار ضيقه وقلقه ، وتتراءى من خلالها صورة قاتمة للعصر وقيمه ، يقصد الرومانتيكى إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومثُله ، غير عابئ بالقيم السائدة الظالمة التى لا يؤمن بها . فكانت أهداف الرومانتيكيين الثورية واضحة جلية وراء صورهم الشعرية . فالصور الشعرية لديهم وسائل لغايات فردية فى منشئها ولكنها اجتماعية فى نتائجها . كما كانوا يثقون فى الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة ، ولذا كانوا يكرهون الصنعة والتأنق فى لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التقريب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جنوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبغضاً للغة الكلاسيكية الأرستقراطية [1].

وقد ثار البرناسيون على هذين المبدأين الرومانتيكيين فى الصورة الشعرية : مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة فى الإلهام وإهمال الجهد والصنعة فى صور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفى شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصور غاية فى ذاتها ، ليست وراءها غاية

(١) انظر عدد «يوليه» السابق من المجلة .

(٢) من هؤلاء مثلا : Catulle Mendès فى كتابه : Légende du Parnasse

(١) راجع فى هاتين الخاصتين مقالنا الذى سبقت الإشارة إليه عدد المجلة السابق .

أخرى ، ولذا يجب أن يختفى الشاعر بها ، أكثر من احتفائه بإظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقد كانت النزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة لذاتها من نتائج البحوث العلمية والفلسفية للعصر . وقد أثرت هذه البحوث فى الأدب الأوروبى ونقده نوعين من التأثر : فاتجهت القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه النزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التى سنجلوها بين الواقعية والبرناسية ، نتيجة لتأثرهما كلهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر ، جنحت البرناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة «كانْت» وفلسفة «هيجل»[1]. وكلا الفيلسوفين سابق على المدرسة البرناسية ، وكان لهما الفضل فى إحكام الصلة بين الجمال والصورة العامة للعمل الفنى ، وفى التفريق بين الجمال الفنى والغاية الاجتماعية أو الخلقية .

فيرى «كانْت» (١٧٢٤ — ١٨٠٤) أن العمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وأن جماله المحض لا يتمثل فى سوى شكله ، أى صورته العامة . ويتجلى هذا الجمال المحض فى الصور التى يختفى منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف وأوراق الزينة ، وهى أشكال لا معنى لها فى نفسها ؛ كما يتجلى كذلك فى الموسيقا غير المصحوبة بغناء . وعند «كانْت» أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى :

أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، فهو حكم صادر عن الذوق ، والذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ؛ أى أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناناً .

وثانى خصائص الحكم الجمالى عند «كانْت» يتعلق به من حيث الكم والعموم .. فالجميل هو الذى يروق كلّ الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شىء عام دون أفكار تجريدية بها نستطيع تقويمه والتدليل عليه ؛ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقوّمه على هذه الحال تقويماً عاما مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه ، وقد يشذُّ فيهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة .

وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، وهى أهم خاصة فى موضوعنا الذى نحن بصدده . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث أنه مُدْرَك فى ذلك الموضوع ، دون تصوُّر لغاية أخرى من الغايات . فكل شىء له غاية تدرك أو يُظَنّ وجودها ، ولكنا أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه ؛ بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية فى ذاته . وقد نظن أن هناك غاية من الغايات للجمال فى الطبيعة ، ولكنا لا نستطيع تحديدها .

فمثلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان — لكى يتوافر له الذوق الجمالى — أن يعجب بالشىء الجميل ، دون أن يلقى بالاً لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ فى نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يسميه «كانْت» : «الغائية بدون غاية» فى الشىء الجميل .

---

(١) انظر :
Lalo (Charles) : L'Art Loin de la Vie, p. 104 - 105

ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم الجمالي من حيث الذاتية والموضوعية ؛ ذلك أن الحكم ، بعامـة ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير مايدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فإذا حكمت بأن هذه الأقيسة جميلة ،فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقى ، أو نتيجة تجربة كما هى الحال فى الطبيعيات والرياضيات مثلا ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتى فردى ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه ، كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة ، كماهو الشأن فى الشيء اللذيذ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن فى الخير . وتلك المتعة أساس حكم ذاتى ابتداء ، ولكنه موضوعى عالمى نتيجة . وهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا المادية ، كما أنهذه العالمية فى الحكم الجمالى لاتستند إلى قاعدة . وحكم الخيال المبنى على الذوق يوازى حكم العقل فى المدركات العقليةمن ناحية الوصول إلىمدركات جمالية عامة تشبه المدركات المنطقية فى عمومها ، ولكن بدون حاجة إلىأدلة وحجج . ولذا كان الحكم الجمالى عاماً عالمياً ، على الرغم من أنه غيرموضوعى فىمنشئه لأن مصدره علاقةالأشياء بحواسنا ، وفى طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ، ولما يتسبب عنها من متعة . فالفن عند «كانْت» مسلاة حرة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، فى نشاط يشبه اللعب ؛ ودون غاية ، لأن غايته فى نفسه[1] . وقد أراد «كانْت» أن يحررالفن من القيود التى قد تفرض عليه من خارجه باسم المنفعة الاجتماعية أو الغاية الخلقية ، وذلك كى يتوافر للفن استقلاله الذى لا يزدهر إلا به ، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الجمالية التى لا علاقة لها فى ذاتها بجمال المضمون أو قبحه ، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التى يصوغها الشاعر شعراً ، كما يصوغها المثّال أو الرسام فى التماثيل أو الأشكال المحكمة الصنع .

ويُعَدُّ الفيلسوف الألمانى هيجل (١٧٧٠—١٨٣١) امتداداً لفلسفة« كانْت » من جهة العناية بالشكل الجمالى ومعادلته بالمضمون ، وهى الناحية التى تهمنا هنا . وعند « هيجل » أن فكرة الجمال مرّت بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن الثلاثة .

ففى المرحلة الأولى — وتتمثل فى الفن الشرقى والفن المصرى — كانت السيطرة للمادةعلى الفكرة ، أو للصورة على المضمون . ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الكبيرة التى تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والقبور . ويسمى « هيجل » هذه المرحلة : « المرحلة الرمزية » .

والمرحلة الثانية يسميها « هيجل » : « المرحلة الكلاسيكية » وتتمثل فى الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ،وتصادف الفكرة حينئذ أتم تعبير عنها . وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل ، فيما يرى« هيجل » .

والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية ،

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب « كانْت » المسمى : Critique de Jugement وقد كان ذا أثر خطير فى النقد الأدبى وفلسفة الجمال بعامة ، انظر كذلك :
Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 56 - 58
وكذا :
E. Bréhier : Hist. de la Philosophie, II, p. 558 - 564

ويسميها « هيجل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل فضعفت الخصائص الجمالية . وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ، ومواطن ضيقه . وفى هذا ضعف الشكل ليخلى مكاناً للمضمون الدينى أو الفلسفى ، فضعف الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفى هذا عنى « هيجل » بفلسفة الشكل أوالصورة الكلية للعمل الفنى ، واعتد طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف جمالى ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريقى على أساس فلسفى .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانْت » و« هيجل » فى الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وفى العناية بالصور الشعرية ، وأنها تبلغ أعلى درجات جمالها بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التى بلغ فيها الفن غاية كمال فيما رأى «هيجل» ، ثم فى النزعة الهيلينية التى سادت فترة طويلة عند الشعراء البرناسيين ، إذ كانوا يرون فى شعر الإغريق العصر الذهبى الذى لن يصل إليه الشعر أبداً .

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية فى آراء « تيوفيل جوتييه » (١٨١١–١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، فى دعوته إلى الفن للفن ، وهى التى حرص عليها البرناسيون فى شعرهم على حسب ما سنشرح من تأويلهم إياها .

يقول جوتييه ، فى صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » — وفى قوله هذا يتجلى تأثير « كانْت » — :



تيوفيل جوتييه

« نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ؛ وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ؛ ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل ... فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول كذلك فى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى التى ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدى فيها الغائيين بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ؟ إن غايته أن يكون جميلا » . وفى مقدمة قصته : « الفتاة دى موپان » يقول : « لا وجود لشىء جميل حقا إلا إذا كان لا فائدة له ؛ وكل ما هو نافع قبيح »[1]. وأثَرُ ذلك فنياً يتمثـــل فى البحث عن الصور الشعرية ، وبذل الجهد فى كمال صياغتها الفنية ، بقصد جلائها لعيون القارئ كاملة دون غاية أخرى فليست المناظر الطبيعية تعلة لتأملات فلسفية ، أو بث آراء مذهبية ، أو إطاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرمانتيكيين ، ولكنها مناظر طبيعية مجلوّة فى صور كاملة فنية وكفى : « على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آلهة اليونان فى أعلى جبل « أوليمب » ؛ وأن يفكر فيهـــا من خلال نظراته الغامضـــة دون أية مصلحـــة له ، وأن يكسبوها صورتهـــا الحيوية

---

(١) انظر :
Théophile Gautier : Mademoiselle de Maupin,

العليا ، مع تجرده هو عنها تجرداً تاما » . وفى هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر البرناسى ، وواضحٌ تأثُّرها بالنزعة الفلسفية فى استقلال الفن .

ويقول « لوكنت دى ليل » رئيس المدرسة البرناسية[1] ، مؤكداً استقلال الشعر عن الغايات النفعية جميعاً ، ومبيناً أن غايته هى خلق الجمال :

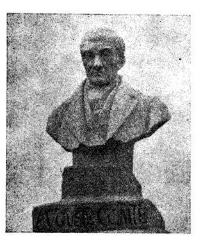
« عالم الجمال – وهو مجال الفن الوحيد – غاية فى ذاته ، لا نهائى ؛ ولا يمكن أن تكون له صلة بأى إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التى تلتقى عندها طرق الفكر ، وما عداه يدور فى دوامة وهمية من المظاهر . والشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية وغير المرئية ، فى صور حية أو مدركة ؛ عليه أن يحقق الجمال على قدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، تنم عن عمق خبرة ، محكمة النسج ، منوعة الألوان موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ؛ إذ أن كل عمل فكرى لا تتوافر فيه هذه الشروط الضرورية لخلق جمال حتى لا يمكن أن يكون عملا فنيا » . والشعر الذى يهدف إلى خلق الجمال لن يتاح تذوقه إلا لصفوة من الناس :

« والفن الذى تتجلى صورته المتألقة القوية الكاملة فى الشعر ليس سوى نوع من الترف العقلى لا يرتفع إلى مكانة تذوقه إلا القليل النادر من ذوى الفكرة » . ولذا كان على الشعر – فيما يرى لوكنت دى ليل – ألا يهتم أبداً بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ « القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء » . وطالما ردد « لوكنت دى ليل » دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان ، عصر الشعر الذهبى ، الذى لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ما وصل إليه فى ذلك العصر . وهو فى دعوته تلك متأثر بمعاصريه من أصحاب النزعة الهلينية التى مهد لها فى فلسفته « هيجل » كما أشرنا قبل .

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية ، وإلى أن غايته هى خلق الجمال فى ذاته ، كانت مبدأ عاماً للبرناسيين صاروا به على رأس دعاة الفن للفن فى الشعر ، فإن هذا المبدأ العام ترك آثاره البعيدة المدى فى اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة سياق الصور فيها . وقد كانوا فى هذه الدعوة متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية . وقد تأثروا فى الشطر الآخر من دعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التى سايرت النهضة العلمية لعصرهم .

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالى منتصف القرن التاسع كانت قدعظمت ثقة الكتاب والنقاد فى العلم ، وأنه سيحلُّ كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التى أسسها «أوجست كومت» (١٧٩٨–١٨٥٧) والفلسفة التجريبية على يد « چون ستيوارت ميل » (١٨٠٦ –١٨٧٣) إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التى يهمنا هنا هى : أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ؛ وأن العلوم التجريبية هى التى تمدُّنا بالمعارف



أوجست كمت

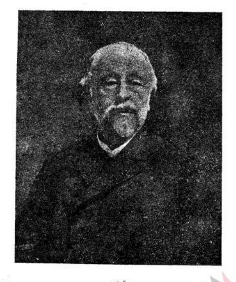
(١) انظر :
Leconte de Lisle : Les Poètes contemporains (1864), Avant-Propos

اليقينية ؛ وأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلم — إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن جميع أفكاره الذاتيـــة السابقة ، وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التى تخضع لها هذه العلاقات (١).

وعلى إثر ذلك سادت عقلية التقنين بين نقاد الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر . وكان أعظم ناقد يمثل هذا الاتجاه هو « تين » (١٨٢٨ — ١٨٩٣) ، وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون ، لأنه فى نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً (٢) وهو يقيم نقده فى الأدب والفن على ملاحظة الحقائق الخارجية ويجتهد فى استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتاج ذهنى عن طريق عملية التجريد ، وقرر أن الحالات النفسية تابعة فى نشأتها ونموها للحالات العضوية ، وأن الأفراد فيها خاضعون لنوع من الجبرية لا يتخلف ، شأنهم فى ذلك شأن الشعوب التى ينتمون إليها ، وأراد أن يشرح الإنتاج الأدبى فى مختلف الشعوب عن طريق هذه الجبرية . ففى مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزى » رأى أن الإنسان نتاج البيئة التى عاش فيها ، والجنس البشرى الذى انحدر منه ، والميراث الثقافى الذى أخذه عن قومه ، وأن عبقرية الكتاب والشعراء والفنانين جملة لا تفسر لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق قاعدته تلك على كتاب الإنجليز وشعرائهم فى كتابه السابق ، كما حاول تطبيقها على بعض الشعراء الفرنسيين والكتاب اللاتينيين .

(١) انظر : E. Bréhier, op. cit., II, chap. XV : وكذا Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, Article : Positivisme.

(٢) انظر : Marcel Braunschwig : La Littérature Contemporaine Etudiée dans les Textes, p. 2 - 4, 176.



« تين »

وواضح أن آراء « تين » هذه ليست صحيحة على إطلاقها وأنها إذا شرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبى ، فإنها لا تشرحه جميعاً ؛ ثم إنها تشرح العمل الفنى بعوامل خارجة فى الواقع عنه ؛ ولكنها كانت تمثل الاتجاه العام للفلسفة الوضعية السائدة فى العصر . وقد أثرت من هذه الناحية على البرناسيين فى بغضهم للذاتية ، وخروجهم من حدود أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق. هذا إلى أن « تين » كان يرى أن الفن مستقل عن كل غاية خلقية أو نفعية . وأن الفن يشارك العلم فى هذه الخاصة .

يقول فى رسالة له إلى معاصره المؤرخ « فرانسوا جيزو » F. Guizot « لكل شىء وضعه الخاص به . هذه هى قضيتى الكبرى . ففى الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق ... ولكنى إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه فى ميدانه ، فإنى أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أى سلطان عليهما » (١) .

وها نحن أولاء نرى صدى هذه الآراء فى نقد رئيس

(١) المرجع السابق ص ١٧٧ — ١٨٠ — وكذا : Charles Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 100.

المدرسة البرناسية : « لوكنت دى ليل » ، فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية فى النقد ، فى الخطاب الذى ألقاه فى حفل استقباله فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ :

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنسانى كذلك قوانينه التى تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفى الشعر شرح لجوهرها الحى ، وحياتها العليا ، فهو حقا التاريخ المقدس للفكر الإنسانى » . وطبعاً لا يقصد بذلك إلى الدعوة لانغماس الشاعر فى أحداث عصره ، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسلفنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر الغنائى أو ازدهاره شرحاً علمياً على حسب قوانين علمية لا تتخلف ؛ تشبه القوانين الطبيعية ، وهو يمثل فى ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر فى موضوعاته التاريخية والإنسانية :

« إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة ، يجب الآن أن يأتلفا ائتلافاً تاماً أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما (الشعر فى عهده الأول) بمثابة الوحى الفطرى للمثال الإنسانى الذى تضمنته الطبيعة الخارجية ، وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التى كانت له فى عهده الفطرى أو ، بالأحرى : قد استنفدها ؛ وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده هذه ، حتى يبعثها حية فى الصور الخاصة به » .

ثم يفصل بعض التفصيل ما يعنيه من ضرورة إفادة الشعر مما استجد من علوم إنسانية فى القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولها المشتركة . وعما قريب ستتم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق ، والحياة الخاصة والحياة الخارجية ، وكل ما هو جوهرى فى أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً » (١) .

ولتأثر الطبيعية والواقعية والبرناسية بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القرابة الكثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب فى عصر واحد : فقد بدأت تظهر الواقعية والطبيعية فى النثر فى نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعتهما البرناسية فى الشعر ؛ ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة فى الأدب ، ونفس الطريقة فى الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجـــة عن نطـــاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة[1] ؛ والثقة الكبيرة فى العلم ، أنه سيحل جميع مشاكل الإنســـان . هذا ؛ على ما بينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفنى فى كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتهما الانغماس فى التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل الكتّاب الطبيعيين والواقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين فى تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية . وهى قواعد ينفرد بها مجال الفن عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية ؛ على حين اختصت الدعوة البرناسية بالشعر الغنائى ، فكان الشاعر مطلق الجناحين فى ميدانه الفنى الواسع ، يحلق بصوره الشعرية فى أجواء العصور السحيقة والبلاد النائية ، كما يصور — ما شاء له خياله — مناظر الطبيعة من حوله ، فى صور لا تفرض عليه الانغماس فى التجارب الاجتماعية الإنسانية المعاصرة ، كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة البرناسية فى ميدان الشعر الغنائى .

ومن الأسس النظرية والفلسفية السابقة استمدت الصور الشعرية خصائصها الفنية لدى شعراء المدرسة البرناسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين فى بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها تحديداً انفردوا به ؛ ثم خالفوا الرومانتيكيين فى كثير منها ، نتيجة لنظراتهم

(١) انظر : Leconte de Lisle : Préface des Poèmes Antiques (1852)

[1] انظر : M. Braunschvig, op. cit. p. 4

الجمالية التى أخـذوها عن عصرهم وفلسفته التى أشرنا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين فى أن الشعر الغنائى يعتمد أول ما يعتمد على الصُّور . ويرى البرناسيون أن خاصة الشعر الغنائى الجوهرية هى « الإيحاء » ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التى تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالإثارات الذاتية والاعترافات المباشرة [١] . وكأنهم يشرحون ماسبق أن عبر عنه «فكتور هوجو» فى قطعة شعر خالدة من ديوانه : « تأملات» حين قال :

« ألا لتعلموا أن الكلمة كائن حى » . ولكن البرناسيين يذهبون فى الاهتمام بالصور إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا فى صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور دى بانفيل » ، وهو من طلائع البرناسيين وكبار دعاتهم :

« الصورة التى تتمثل لعقلك هى دائماً صورة فكرة من الأفكار ؛ ولكن المرء الذى يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبداً إلى ترجمة فكرته فى صورة ؛ إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته فى تعبير عام مبتذل » (٢) .

فلا قيمة عندهم للفكرة فى ذاتها ، ولكن لصورتها . وهم يعتمدون فى إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ، ورسم الألوان المختلفة لما يصورون ، أى على اللغة وإحكام صياغتها : ولكن فى القالب الشعرى القديم . فلم يقصدوا إلى تجديد فى الأوزان رغبة فى الإيحاء كما سيفعل الرمزيون بعد ، ولم يهملوا فى اتباع قواعد العروض أو اللغة تعللا بالضرورات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة .

وقد عقد « تيودور دى بانفيل » فى كتابه : « رسالة صغيرة فى الشعر الفرنسى » [١] فصلاخاصاً عنوانه « الرخص فى الشعر » ، أو الضرورات التى تباح لغوياً للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان إلاهذه الجملة « لا وجود لهذه الرخص » . وقد دعوا إلى ضرورة المحافظة على القافية فى شكلها التقليدى ، مع الإفادة منها قدر المستطاع فى الإيحاء والتصوير

ويعبر « تيودور دى بانفيل » ، فى كتابه السابق الذكر ، عن أهمية القافية لدى البرناسيين ، فيرى أنها هى التى تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهى التى تثير الأصوات المعبرة ، وتبعث الانفعالات وتثبتها ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة ، وهى التى ترسم المنظر الخارجى للصورة ، أروع وأثبت من المظهر الفنى لتمثال الرخام ، شأن الشاعر فى ذلك شأن الرسام :

« فكما أن الرسام بلمسة محكمة من لمسات ريشته يثير فى ذهن الناظر فكرة أوراق شجرة الزان أو شجرة السنديان ، على أنك تستطيع أن تقترب من لوحته وتفحصها عن قرب ، لترى أنه لم يقدم لك فى الحقيقة مظهر الأوراق ، ولا بنيتها ؛ وإنما ارتسمت فى ذهننا هذه الصورة لأن الفنان أرادها ، كذلك الشاعر . فالكلمة التى يوقعها موقعها من القافية ، وهى آخر كلمة فى البيت ، يجب أن تجلو أمام عيوننا كل ما أراد الشاعر ، كما يفعل الساحر اللطيف الحيلة » .

ونتيجة لتمسُّكهم بالصورة والشكل ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن نسجه ، دعوا إلى ضرورة الوحدة العضوية فى القصيدة ، أى انسجام أجزاء الصور الجزئية بحيث تتابع منطقياً ، وتتآزر على رسم الصورة العامة كما رأى الرومانتيكيون : على نحو ما بينا فى مقالنا فى العدد السابق من هذه المجلة . وهذه الوحدة ستكون مجال تصرف كبير لدى شعراء الرمزية فيما بعد [٢] .

على أنهم إذا كانوا قد وافقوا الرومانتيكيين فى أهمية الصور فى الشعر الغنائى ، وفى ضرورة الوحدة العضوية على نحو ما سبق ؛ فقد افترقوا عنهم افتراقاً جوهرياً

---

(١) انظر : Francis Vincent : Les Parnassiens, L'Esthétique de l'Ecole... p. 42.

(٢) انظر : Ch. Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 105.

(١) Petit Traité de Versification Française (1872) وهى فن الشعر عند البرناسيين .

(٢) انظر : F. Vincent, op. cit., p. 45



جوزيه ماريا دى هيرديا

فى دعوتهم إلى موضوعية الصور ، فى مقابل الصور الذاتية لدى الرومانتيكيين . وهم يبغضون كل البغض أن يرى الشاعر الأشياء أو مناظر الطبيعة من خلال ذاته ، أو أن يصور لنا ذات نفسه فى اعترافاته وأحداثه الخاصة ، أو يجأر بالشكوى فى أشعار باكية ، ويرون فى كل ذلك مثار ضيق وضعف على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يختفى ما استطاع وراء الصور والمشاعر التى يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا « الأنا » البغيض الذى كان محور الأحاسيس والموضوعات الرومانتيكية ، وبتعميم المشاعر والصور فى جانبها الإنسانى العام . يقول « جوزيه ماريا دى هيرديا » José-Maria de Heredia — من كبار شعراء البرناسية — فى حفلة استقباله فى الأكاديمية الفرنسية : « هذه الاعترافات الذاتية العامة تثير فينا حياء عميقاً ، كاذبة كانت أم صادقة .... فالشاعر يكتسب صفته الإنسانية الشاملة الحق بقدر ما يتجرد من ذاته » .

وميزة الشعر البرناسى — فيما يرى « لوكنت دى ليل » — هى فى قدرة الشاعر على تعميم مشاعره الخاصة ، بالتعبير عنها فى صور موضوعية ، على أن يلتزم الشاعر الحيدة التامة حيالها ، شأنه شأن العالم فى معمله حيال تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذه الصور آراءه أو مشاعره ، ولكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها فى موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثُله المنشودة ، ولكن الشاعر لا يقصد سوى تقديمها كما هى ، وللقارىء أن يستنتج منها ما يشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور فى الشعر البرناسى وصفية ، يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعى ، أو تجاه الموضوع الذى يعالجه ، بوصفه شاهداً على ما يرى ، وكأن شعره مرآة تتراءى فيها الأشياء كما هى ، أو كأنه متفرج يصف لك فى أمانة دقائق ما عرض له . فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لا يتخذه البرناسى الخالص دعامة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو لمذهب فكرى يشرحه ، ولا يجعل منها رموزاً توحى بحالات نفسية خاصة . فإذا وصف البرناسى منظراً طبيعياً — وكثيراً ما كانوا يصفون — عرضه عليك فى دقائقه كما هو ، وحرص كل الحرص على ألا يخلطه بمشاعره ؛ وإذا بعث شخصية تاريخية فى موقف عظيم الدلالة — وكثيراً ما ولعوا بذلك — فلن يتخذها رمزاً لموقف حاضر ، ولكنه يبعثها فى أخص ما امتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويترك لك استنتاج ما تدل عليه إنسانياً واجتماعياً . وإليك مثلا من شعرهم الوصفى ما يقوله تيوفيل جوتييه[1] من قصيدة له عنوانها : « أعمى » :

« أعمى فى جانب من الطريق ؛ كئيب المظهر كبومة فى النهار ؛ على زمارته يوقع فى لحن حزين ، يتحسس ثقوبها ويخطئها . يردد أغنية قديمة دارجة ، يلحن فيها ولا يبالى ؛ يقوده كلبه فى المدينة ، شبح ذو عين نائمة فى النهار . تمر به الأيام لا تضىء ؛ وعبوساً يصغى إلى العالم المظلم والحياة الخفية تهدر هدير السيل خلف حائط ! يعلم الله أية أوهام سوداء تحتل دماغه الكثيف ، وأية عبارات غامضة تسطرها الفكرة فى هذا التجويف !... ولكن عسى فى ساعات الاحتضار ، حين يطفىء الموت الشعلة ، تصبح النفس المعتادة الظلمات قادرة أن ترى جليا فى القبر ! » .

(١) فى مجموعة أشعاره التى عنوانها : Emaux et Camées

وفى هذا الوصف يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) ، لأنها هى التى تعكس مظاهر الأشياء ، ولذلك طالما قارنوا الشعر بالنحت ، وقربوا ما بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية . وكانوا أول من طبقوا فى شعرهم مقارنة أرسطو القديمة بين الشعر والفنون التشكيلية التصويرية . ولكنهم لم يهتموا بالإفادة من القوى الإيحائية لموسيقا الشعر ، ولم يقرنوا بينه وبين الموسيقا ، كما سيفعل الرمزيون .

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم خلال الأقطار النائية أو العصور السحيقة ليسوقوا صوراً شعرية طريفة . وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم . ولكن البرناسيين كانوا يغتربون بخيالهم اغتراباً علمياً . فهم يتبحرون فى دراسة التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم فى دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها ، قبل أن يبعثوا مواقفها وصورها التاريخية فى شعرهم . وكانوا يفعلون مثل ذلك فى تصوير مناظر الطبيعة والأحياء فى البلاد النائية . ويوردون فى كل ذلك ما يدل على تعمقهم وتبحرهم وسعة اطلاعهم ، فلا يقفون عند الصور السطحية ، والمشابهات العامة . ولذا جاءت صورهم ذات صبغة علمية فى كثير من أشعارهم ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات والعصور التى يصورونها . وهم فى ذلك لا يبالون بالدهماء ، ولا بالعامة والجمهور ، لأنهم لا يتوجهون إلا إلى الصفوة من معاصريهم أو من الأجيال اللاحقة . وهذا فى الواقع هو ما يقصدونه من وراء دعوتهم إلى الفن للفن .

وقد كان كثير منهم فى بادئ أمرهم يتبعون المذهب الرومانتيكى ، أو يشايعون دعاة التقدم الاجتماعى ، وكانوا لذلك يحرصون — أول عهدهم بالشعر — على المشاركة بأشعارهم فى طريق التقدم الانسانى ، على نحو ما فعل الرومانتيكيون . ولكنهم سرعان ما ضاقوا بالجماهير ذرعاً . فترفعوا عنهم فى فنهم . ورأوا أنهم ليسوا أهلا للتوجه إليهم فى شعرهم . ولهذا أبغضوا عصورهم على نحو ما يعبر عنه « لوكنت دى ليل » :

« وإنما أبغض عصرى نتيجة للنفور الطبيعى الذى نعانيه من كل ما يهددنا فى فننا بالموت ؛ ولكنه – ويا للأسى – بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سواى » .

ومن أجل ذلك نعوا على الرومانتيكين دفاعهم فى الأدب والشعر عن حقوق الدهماء ، كما نعوا على بعض معاصريهم تسخيرهم الشعر لوصف الغـــايات المادية والاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار[1] . فليس لقضية الفن للفن معنى — فى دعوة البرناسيين ومن سواهم — سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة ، كما يعبر عن ذلك « لوكنت دى ليل » فى الموضع نفسه :

« قلما أتأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنى على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة ..... وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردوا فى الموت الفكرى » .

والبرناسيون — بعد ذلك — يؤمنون بأن للفن والشعر بخاصة رسالة إنسانية فى هداية الصفوة إلى المثل الإنسانية العليا ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية . وقد وضح ذلك مما سبق أن سقنا من أقوال لم توحد ما بين الفكرة والصورة ، إذ ليست الصور التى يسوقونها جوفاء لا معنى لها . ويتجلى ذلك أيضاً فى عبــارة « لوكنت دى ليل » السابقة ، إذ ينعى فيها على من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة أنهم يصيرون بذلك أضعف فناً وأقل جدوى . ويقول كذلك فى الرد على من يظنون أنه لا فائدة تقدمية من وراء دعوته إلى إحياء المثل الإنسانية فى بعث الصور التاريخية لعهود الإنسانية السعيدة : « ليطمئن القوم ، فدراسة الماضى لا صلة

(١) انظر فى ذلك :
Leconte de Lisle: Poèmes et Poésies (1855), préface

لها بالسلبية ولا بالتجريد ؛ وليست المعرفة رجوعاً إلى الوراء؛ وإضفاء الحياة المثالية على ما لم تعد له بعد حياة واقعية ليس معناه الرضا بالموت أو بعث صور مجدبة لا ثمرة لها » (١). وإذن ليس فى « الفن للفن » قطع لكل صلة بين الفن والحياة ، كما قد سبق ذلك إلى فهم كثير من الناس .

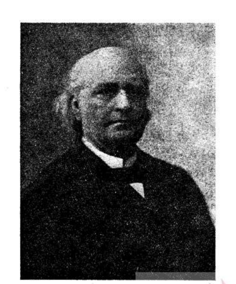
وبقى لنا هنا أن نورد مثالا آخر لصور الشعر البرناسى . وتيسيراً للموازنة بينها وبين الصور الرومانتيكية اخترنا موضوعاً طرقه شاعر رومانتيكى هو « لامارتين » كما عالجه على طريقته شاعر برناسى هو « لوكنت دى ليل » ، ألا وهو موضوع « البحيرة » . وقد ترجمت « بحيرة » لامارتين إلى اللغة العربية مراراً ، ولهذا لا نترجم منها هنا إلا بضعة أبيات ، تذكيراً بخصائص الصور الرومانتيكية ، ليتضح الفرق بينها وبين الصور فى الشعر البرناسى ، يقول لامارتين : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب فى ليل الأبد إلى غير عودة . أفلا نستطيع أبداً – فوق محيط السنين – أن نرسى القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهى أيتها البحيرة ! ؛ فانظرى ! هأنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة حيث رأيتها تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التى كانت ستراها من جديد . وهكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور العميقة وعلى جوانب هذه الصخور كنت هكذا تتكسرين ؛ وهكذا كانت الريح ترمى بزبد موجاتك على أقدامها العزيزة ذات مساء – ألا تذكرين ؟ – كنا نسبح فى صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير المجاديف ، تضرب – فى إيقاعها – ألحان موجاتك .... أيتها البحيرة ! والصخور الصماء ! والكهوف ! والغابة المظلمة ! أنتن فى أمان من الزمن ؛ بل إنه يجدد لكن الشباب ؛ فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظى – أيتها الطبيعة الجميلة ! – بذكرى هذه الليلة (٢) .... »

وازن بين تلك الصور الذاتية الرومانتيكية فى وصف الطبيعة ، وبين هذه الصور البرناسية فى قصيدة « لوكنت دى ليل » يصف إحدى البحيرات فى جزيرة من جزر الشرق الأقصى : « بحيرة شاحبة ، هى البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء . التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب

---

(١) انظر Leconte de Lisle: Poèmes Antiques, préface

(٢) انظر :
Lamartine: Premières Méditations Poétiques, Méditation X



لوكنت دى ليل

وتقضى بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض فى طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ، ومن العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجاً أفواجاً ؛ على حين هناك فهود وأسود ، فى خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء . تلك (الفهود) تسير على الأرض مدمرة تموء من الظمأ واللذة . وهذه (الأسود) فى خطاها الوئيدة تزدرى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع ، بين أعواد اليراع المشتبكة ، فرس البحر البدين ، بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الآسن بزبد المياه .

« وبعيداً من الشط ، وسط الصخور الضالة ، بعض الدوح العتيق ، شاهد العصور القديمة ، وحيداً ، يرفع إلى السماء جبهته العريضة ، مفتل العضلات المعقدة من جذعه الراسخ ؛ يضرب فى الجواء ، بفروعه الفسيحة الشوهاء ، لا تحنيها أية ريح هوجاء ، ولا تكسرها ؛ ولكنها تملؤها أحياناً بهمس غامض طويل . وعلى الأرض اللزجة الشائكة بأطراف صخور ثقيلة ، المشبعة بالأريج الحاد وبالروائح الوبيلة ، وفوق هذا البحر الأدكن وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو حائماً نوع من صمت الموت ، يتمثل دائماً فى آلاف الأصوات المكبوتة » (١).

---

(١) انظر :
Leconte de Lisle: Derniers Poèmes, Paris 1942, p. 70 - 71

فالصور التجسيمية ، والوصف الموضوعى ، والصفات والألوان المعبرة ظاهرة كلها فى القصيدة السابقة ، مع عناية بالصياغة وروعة فى الأسلوب يتعذر أن ننقل صورتهما فى الترجمة . فقد كانت البرناسية تؤمن بالصنعة ، ولا تستسلم للإلهام كالرومانتيكية . وهذا وجه من وجوه الشبه بينها وبين الرمزية .

وقد رأينا كيف كانت البرناسية نتيجة طبيعية للنهضة العلمية والفلسفة الجمالية للعصر . وكان دعاتها اختياريين جمعوا بين آراء فلاسفة مختلفين فى اتجاهاتهم ومشاربهم وكانت البرناسية والطبيعية صنوين ، لتأثرهما كليهما بروح العصر ؛ وإن كانت دعوة البرناسيين مقصورة على الشعر ، على حين اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيعيين على النثر القصصى والمسرحى .

وكان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت البرناسية لم تعمر طويلا شأنها فى ذلك شأن الطبيعية ، فقد خلفتها الرمزية ، فوثقت الصلة بين الشعر والموسيقا ، وتعمقت فى طرق الإيحاء ، فأثرت فى النقد والشعر العالميين تأثيراً أعمق وأشمل .



راڤيل فى الميزان

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

فى الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٣٧ ، توفى موريس راڤيل ، وكانت تلك السنة بالذات من أشد السنوات قسوة على الحياة الموسيقية بفرنسا . إذ كان قد اختفى من قبله فى العام نفسه إثنان من أساطين الموسيقى الفرنسية هما : « فوريه » و« روسيل » . وبوفاة هؤلاء الثلاثة لم يكن يبدو فى الأفق وقتئذ من المؤلفين الفرنسيين ذوى الأصالة الحقة فى فنهم من يستطيع التعويض عن هذه الخسارة الفادحة ، أو سد الفراغ الهائل الذى خلّفوه وراءهم فى عالم الموسيقى .

وبعد بضعة أسابيع أقيمت صلاة على روح راڤيل « بكنيسة سانت إتيين دى مو » بباريس حضرها كبار أهل الفن الموسيقى وطلاّب المعاهد الموسيقية . وعند الانصراف التقيت بشابٍ أمريكى كان وثيق الصلة براڤيل هو « أولين دونز » . وقد سبق له أن قدم تعليقات على موسيقاه عند ما زار « راڤيل » مدينة بوسطن من قبل ذلك بسنوات . دعانى هذا الشاب إلى مسكنه وطفق يحدّثنى عن « راڤيل » بقوله :

« فى صيف عام ١٩٢٧ ، سعيت إليه مع صديقه وتلميذه «موريس ديلاچ » وآخرين ، وكان يبدو من نظراته وقتئذ شىء آخر أكبر من سنه : نفحة فكر صهرته التجربة الطويلة ، وهو بلا شك يدين به إلى بنى جنسه من الفرنسيين الذين تجدهم دائماً يميلون بطبعهم إلى التفكير النقدى وإلى التهكم . وهو حضرى وباريسى ، خاطف فى كلامه وفى كل حركاته .

وعندما قصدنا زيارته فى منزله بباريس أدخلونا حجرة فسيحة ، وفى انتظاره كنا نتجاذب الحديث فى شتّى الموضوعات ، لكنه كان قد دخل علينا من حيث لم نكن نشعر به ، وأخذ يتفحص كل شىء مما هناك فى الحجرة : الأثاث والحوائط ، وكأنه بذلك كان منشغل البال عن جماعة الزائرين . ومع ذلك فقد كان يرقبهم عن كثب واحداً واحداً على حين يتحدث إليهم وهو شارد ، ويجول ببصره فى الفضاء . وكان يرتدى حلة من لون بسيط لكنها مع ذلك كانت أشد ما تكون أناقة وغرابة . ومن خلال النافذة كنا نطل على حديقة ساحرة يجلس فيها عادة وحيداً ، والطريق إليها لا يعرفه إلا قلة من المقربين إليه ؛ وهناك كنت تجده منهمكاً فى طعامه وفى تذوق أنبذته الخاصة . وقد اصطحبنا إلى هذه الحديقة وظل يتحدث إلينا بفرنسيته الدارجة فى سرعة مذهلة حتى لم يكن فى استطاعتى أن ألاحقه بالإصغاء ، ومع ذلك كنت أجد مشقة كبيرة فى تحويل نظرى عن وجهه ، الذى كان يبدو لى فى تلك اللحظة شبيهاً بصورة قديمة لرامو أو لڤولتير . ولكنى تذكرت أننا جئنا لا لنقوم بأوصاف الرجل بل لنتحدث إليه فى الموسيقى وعندما يتطرق الحديث إلى الموسيقى تجد « راڤيل » قد انتصب واقفاً وبدأ يزن كل كلمة يتفوه بها ... » .

ولا عجب فى هذا فقد عرف « راڤيل » كيف يشق الطريق لأسلوبه الموسيقى فى تأن وإتقان نحو الهدف الذى يقصده ، حتى استطاع أن يكسب عالم الموسيقى خصوصاً فى السنوات الأخيرة التالية لعـــام ١٩٢٠ . فلقد قام على عدة مراحل من التدرج بإبراز الانفصال فى أسلوبه عن كل المؤثرات الأخرى التى تحيط بحياته الموسيقية ، حتى أصبح خالصًا لذاته مع أنه فى الوقت نفسه قد استوعب أيضاً عدة مصادر ومواد متنوعة فى عالم الموسيقى .

ولقد تحدث إليه « ديلاچ » ذات مرة فى صدد إخلاص أحد المؤلفين المعاصرين فى كتابته فردّ عليه متبرمًا وقال : « إن كل فنان لا بد أن يكون مخلصاً بالسليقة وإنى لم أحمل نفسى مشقة البحث عن هذا الإخلاص ، ولكنى أحاول دائماً أن أقيم الفن وفى هذا وحده مشقة ما بعدها من مشقة » .

واستطرد فى القول فذكر أنه ظل أربع سنوات يكتب الصوناتة للڤيولينة والبيانو ، أمضى منها ثلاثاً فى

استبعاد ما اشتملت عليه من مواد موسيقية غير ضرورية فى التعبير الموسيقى . و يجول «راڤيل» بفكره برهة ثم يقول :

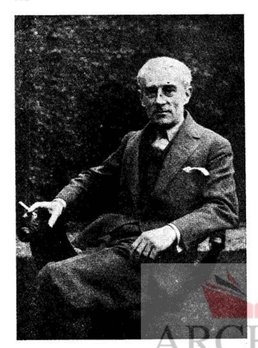
« الواقع أنى لم أبلغ الكمال أبداً فى كتابتى الموسيقية ، وعندما أتمكن من بلوغ هذه الغاية سوف أتوقف عندئذ عن الكتابة مباشرة ... ؛ إنى عندما أنتهى دائماً من تأليف آكون قد بذلت فيه ما وسعنى بذله من جهود نحو الكمال ، وأكون بذلك قد استنفدت كل ما فى استطاعتى بذله فى هذه الناحية بحيث لا يعد أمامى فى مثل هذه الحالة إلا محاولة ابتكار أفكار جديدة فى ناحية أخرى ... » .

ويتطرق الحديث إلى الصوناتة التى كان وقتئذ قد انتهى من كتابتها للڤيولينة والبيانو فيقول :

« لقد كتبت قسمها الثانى من نموذج « رقصة البلوز Blouse الأمريكية » وإنى أسائل نفسى لماذا لا يتجه كبار المؤلفين الأمريكيين شطر « البلوز » وغيره من النماذج الشعبية التى ترد عليهم من مختلف المصادر ؟... إنى آخذها ونظائرها الأخرى من مختلف المصادر مأخذ الجد .... » ثم قال : « أتعرف ما هى المصادر الأولى التى أثرت فى نشأتى الموسيقية ؟ إنها ولا شك كانت متعددة العناصر ، فقد ولدت بالقرب من الحدود الأسبانية ، وتجرى فى دمى العناصر الأسبانية إلى جانب العناصر الفرنسية ، وشغفت منذ طفولتى بالآلات الميكانيكية فكانت دائماً تستهوينى . وعندما كنت صبياً كنت فى غالب الأحيان أقوم بزيارة المصانع بصحبة أبى . وهناك كان زئير المحركات وقعقعة الآلات بإيقاعها المتنوع الصور يأسرنى مثلما كانت تستهوينى أغانى المهد الأسبانية التى كانت تنشدها لى أمى وهى تودعنى الفراش بالليل ... كانت إذن هى أولى المعلومات الموسيقية التى تلقيتها ... ! »

* * *

وتمر السنوات وما برح « راڤيل » يجدُّ فى الكتابة والتأليف ويسير بأسلوبه قُدُماً نحو الكمال حتى تبدلت الحال فى أسلوبه منذ أن قام وهو شابٌّ بكتابة مقطوعته الشهيرة للبيانو بعنوان : « حركة المياه » Jeux d'eau التى أقامت دنيا الموسيقى وأقعدتها بطرافة أسلوبها فى العزف الممتاز على البيانو . فمن الناس من أجازوا هذه الطرافة واستحسنوها بينما شقت على الآخرين حتى تشككوا فى قيمتها ولم يولوها ثقتهم . واليوم أصبح « راڤيل » بمقارنته بالمؤلفين من شباب هذا الجيل يُعدّ — فى رأى بعض النقاد — من التقليديين القدماء !



موريس راڤيل
١٨٧٥ — ١٩٣٧

والواقع أن « حركة المياه » لا تزال إلى اليوم تبهرنا وتدهشنا لا لكونها مشحونة بالمركبات الهارمونية المتنافرة ذات الأثر التعبيرى العجيب ، والتى تبدو فى صورة المصل الواقى من التنافر نفسه ، بل إنها تأسرنا أيضاً بما تقدمه لنا من متعة بألوانها وظلالها الدقيقة المتوشحة بألوان قوس القزح . وهى صفة انفرد بها أسلوب « راڤيل » فى مستهل حياته الفنية ، والتى لم يقطع صلته بها حتى بعد أن قطع أشواطاً بعيدة المدى فى تطور أسلوبه . فتجد « حركة المياه » تصبح فيما بعد « جنية الماء » Ondine ، تلك الصفحة المتلألئة التى يقوم فيها بتنفيذ الفكرة نفسها التى وردت على قريحته من قبل ، وإنما من زاوية أخرى جديدة . وهى فريدة فى موسيقاها ولا يفوقها أىٌّ من نظائرها مما كتبه آخرون

من قبله مثل : « على شاطىء الجدول » التى كتبها « فرانز ليست » أو « انعكاسات على الماء » Reflets dans l'eau لكلود ديبوسى . ومن جهة أخرى تسير الموسيقى فيها ، وفى الجزءين التالين عليها من أجزاء متتالية « جاسپار بالليل » Gaspard de la nuit نحو اتجاهات فريدة فى نوعها من حيث دقة تصويرها لخيال شاعرى عجيب . فهى ترسم شخصيات على نسق الشخصيات التى ابتكرها « لوى برتران » فى أشعاره ، والتى استلهم « راڤيل » من وحيها موسيقى هذه المتتالية ، خصوصاً تصويره لفكرة الشر الذى يكمن وراء أروع المظاهر الخلابة . ففى الصورة الأولى منها تجدون « حركة المياه الساحرة » وما يصاحبها من أعذب الألحان التى تنشدها « جنية الماء » فتستهوى الشبان فى السعى إليها ليلقوا حتفهم غارقين فى تلك المياه . وفى الصورة الثانية تلمسون منظر الأجمة البديعة وسكونها الشاعرى وقد تمخض عن أشجار البلوط الضخمة التى يُشنق عليها الرجال وتتدلى منها جثثهم وهى معلقة بفروعها .

والصورة الأخيرة هى تصوير لشبح مخيف من نسج الخيال كتلك الأشباح التى تفزعنا من أضغاث أحلامنا والتى لاتلبث أن تتبدد عندما نصحوا من نومنا . ولقد أطلق « راڤيل » على هذا الشبح الاسم الخيالى نفسه الذى أطلقه عليه « هوفمان » فى « قصص الليل » Nachtstücke فسماه « سكاربو » Scarbo ويقوم « راڤيل » فى تصويره بلمسات تقرب من الواقعية وليست بأية حال من لمسات « الانطباعية impressionisme » التى قام بنقلها إلى الموسيقى « ديبوسى » وأتباعه بعد أن أخذوها عن بعض المصورين الفرنسيين المعاصرين لهم أمثال : « مونيه » و « مانيه » و « رينوار » والتى انحصرت فى تصوير الأشياء كما تنطبع فى وجدان الفنان نفسه . وإن شئت أيضاً فقد تجد هذا التصوير الذى قام به « راڤيل » تصويراً خيالياً ومع ذلك لابد أنك سوف تقطع بما لايدع مجالا للشك فى أن « راڤيل » فى هذه الصور كان دائماً يميل إلى العناية بالصورة الموسيقية ، يميل إلى العناية بجمالها وبأناقتها وإتقان مفرداتها وتوازن بنائها .

وهذه العناية بالصورة تلمسها واضحة من مؤلفاته الكبيرة والصغيرة على حد سواء . وفى أشدها تحديداً فى خطة البناء كما فى أكثرها انطلاقاً فى تلك الخطة ؛ وتجدها أيضاً فى المقطوعات التى يسودها الطابع القاتم الغامض والحزين ، كما تلمسها فى تأجج العزف الأوركسترالى فى « الرابسودية الإسبانية » أو فى تلك الكوميديا الموسيقية التى كتبها بعنوان « الساعة الإسبانية » L'Heure Espagnole ، وفى الثلاثية الكبرى التى كتبها للبيانو والڤيولينة والشيللو كما تتضح لك من أغانيه الكبيرة والصغيرة .

وسواء كنت تحب موسيقاه أو لاتحبها ، أو كنت ترى أن « راڤيل » كان مُلهَماً فى كتابتها بقسط متساو أو متفاوت من القوة ، فما لاجدال فيه أنك سوف تتفق معى فى أنها تكشف بحق عن فنان عظيم ذى وجدان متقد وهدف واضح جلى ، وأنك لن تجد بها أى تكرار لفكرة واحدة بالذات ، أو أية عبارة تنم عن إهمال أو تراخ فى الصياغة ، أو حشو لاقيمة له فى المعنى الموسيقى بحيث قد يحول بينه وبين المقصد الموسيقى الذى ينشده فى التأليف . وكل هذا بلا مراء من دلائل الإعجاز فى فن الكتابة الموسيقية .

ولقد عاش « راڤيل » فى أعقاب عهد سادت فيه شتى التقلبات المضطربة التى تناولت الذوق بمختلف الهويات الخارجة والتى كانت تظهر الواحدة منها إثر الأخرى بباريس ، وفى سرعة انتشارها وتعاقبها كانت تشبه انتشار الأزياء والبدع التى يتفنن اليوم فى ابتكارها مصممو الأزياء . كما أنه عاصر « ديبوسى » وما بعده ، ولكنه ظل بالرغم من كل هذا مستقلاً

بفنه وبأسلوبه ، وبارزاً فى إحكام عمله الفنى ، ومحتفظاً فى كل هذا بذاتيته الكاملة .

ومع ذلك فقد عانى كثيراً فى بروزه من خلف ظل « ديبوسى » . ولا يمكننى بأية حال أن أقطع نهائياً بأنه لا يدين بأى شىء إلى هذا العبقرى ، بل على العكس فإنه قد استطاع ، بما له من ذوق سليم وحس مرهف ، أن يتخير فيما بين أفضل الوسائل التى قامت عليها موسيقى « ديبوسى » دون أن يحاكيه أو ينقل من موسيقاه . كما تمكن أيضاً من الاختيار فيما بين وسائل من سبقوه أمثال « فوريه » و « شابرييه » و « إريك ساتى » . وتأثر إلى حد ما بتوزيعات « ريمسكى كورساكوف » الأوركسترالية ولو أنه فاقه فى سلامة الذوق فى التلوين الأوركسترالى .

والواقع أن كتابة « رافيل » الموسيقية تبدو فى ظاهرها عصرية ولكنها فى باطنها من صميم الكلاسيكية الفرنسية ؛ فهو كلاسيكى فى أسس بناء صُوَره الموسيقية ، وفى ذوقه السليم المتزن الذى لا يعرف الانحرافات ، وفى وضوح أسلوبه وفى تنظيماته المتسقة ، وفى الاقتصاد فى وسائله للكتابة . خذ مثلا كراسة موسيقى المتتالية التى كتبها بعنوان « دافنيس وكلوويه » Daphnis et Chloë فهى صفحات متلألئة ومثيرة بصورها الإيقاعية وبآثار توزيعاتها الأوركسترالية مما يجعلها تبرز على نظائرها فى عصرنا الحالى ، ولكنك إنْ أنعمت النظر فيها ألفيتها تشتمل على موسيقى فى أساسها من عهد القرن الثامن عشر أو السابع عشر الفرنسى ، بل إنها صدى لما كان يعزف ببلاط ملوك فرنسا من مسرحيات « الماسك » Masques وموسيقى الباليه . ويمكننا القول بشأنها بأنه لو كانت قد أتيحت لكل من « لوللى » و « رامو » تلك الإمكانيات الموسيقية العصرية التى توافرت لعصر « رافيل » لقاما بالكتابة من أسلوب « رافيل » نفسه .

وإذن لا يجوز لنا أن نخلط فيما بين تطورات أصول الصنعة الفنية وأسلوب الكتابة ، وبين المشاعر الباطنة التى تقوم على أساسها الموسيقى . فمن وجهة الأصول الفنية والأسلوب الموسيقى تجد « رافيل » مؤلفاً عصرياً ولكنه فى روحه وفى المشاعر التى تنبعث من موسيقاه تجده ينحدر من سلالة أجداده البوربون الذين « لم ينسوا شيئاً من تقاليدهم الموروثة ولم يتعلموا شيئاً يثنيهم عنها » . لهذا لم يكن من المستغرب عند ظهور مقطوعة البيانو التى كتبها « رافيل » بعنوان « حركة المياه » Jeux d'eau فى عام ١٩٠١ ، أن يتساءل أتباع « ديبوسى » بل « ديبوسى » نفسه : أين ومتى سمعوا هذه الموسيقى من قبل .

ولم يقتصر هذا التساؤل على « حركة المياه » وحدها بألوانها وظلالها وهارمونيتها الأثيرية ، بل تناول أيضاً « رقصة الهابانيرا » Habañera التى نشرها « رافيل » عام ١٨٩٨ . وكان قد استعارها منه « ديبوسى » للاطلاع عليها ولكنها فقدت ، ومع ذلك فإنه عندما نشر « ديبوسى » فى عام ١٩٠٣ مجموعته المتضمنة مقطوعته بعنوان « ليلة بجرانادا » Soirée dans Grenade جاءت موسيقاها ترديداً لمقطوعة « رافيل » . ولكن من سخرية القدر أن قيل وقتئذ أنه سرق موسيقاه من « ديبوسى » مع أنه السابق فى تأليف « رقصة الهابانيرا » !..

وإذا كانت هناك مواضع للتشكك فى طرافة أسلوب « رافيل » فقد يكون الأولى بذلك رباعيته للوتريات التى نشرت عام ١٩٠٥ ، أو الصوناتة الصغيرة للبيانو ، أو قطع موسيقية أخرى للبيانو بعنوان « صور فى المرآة » فهى كلها تشتمل على المركب الهارمونى التاسع الذى استغله « ديبوسى » فى موسيقاه إلى جانب عمليات هارمونية أخرى قام بها على مثال تصرفات « ديبوسى » . ومع ذلك فإن هذه التصرفات الموسيقية لا تثبت النقل أو السرقة التى ادعاها عليه المتطرفون

من أتباع «ديبوسى» ، لأن المركّب الهارمونى التاسع ، وكذلك التصرفات الهارمونية الأخرى لم تكن وقتئذ وقفاً على ديبوسى ؛ بل إنك تجد معظمها مطبقاً فى بعض مؤلفات « شوپان » من قبل « ديبوسى » ، تجدها مثلا فى الفانتازية الكبيرة التى كتبهـا للبيانو من مقام « فا » صغير .

ومن جهة أخرى فإن «راڤيل» قد اتخذ هـذه العمليات كنقطة بداية فى تأليفه ولكنه سار بها فى الموسيقى فى اتجاهات أخرى جدّ مختلفة عما قام به « ديبوسى » ؛ فهو فى رباعيته للوتريات يسير فى اتجاهات كلاسيكية على النقيض مما سار فيه ديبوسى فى رباعيته .

والواقع — لو شئت المقارنة بوجه عام فيما بين هذين المؤلفين — أنك ستجد « ديبوسى » فى كتابته الموسيقية الشاعر الوجدانى على حين تجد « راڤيل » مصوِّر المناظر والناقد المتمكن من صنعته الفنية . وحين يقوم « ديبوسى » فى مقطوعته الشهيرة بعنوان « إيبيريا » Ibéria — والتى تأثر فيها إلى حد كبير براڤيل — بإضفاء نقاب من الغموض على تصويراته الوجدانية وفق طريقة المدرسة الانطباعية ؛ نجد موسيقى « راڤيل » لا تحمل فى طياتها مثل هذه المشاعر القوية ، بل على العكس فإنه قد تجنب إظهار هذه المشاعر الذاتية بكل ما أوتى من مهارة فنية فى المقدرة على إخفائها .

ومع ذلك فإن مقطوعاته الموسيقية المستلهمة من وحى إسبانيا تعدّ أقوى مؤلفاته فى التلوين الموسيقى وفى المشاعر الذاتية المنبعثة من ثناياها . وتجدون المثل الواضح على ذلك من مؤلفاته الأولى فى مقطوعته بعنوان « الصباحية الرشيقة » Alborada del Gracioso الموجودة ضمن مجموعة « صور فى المرآة » ؛ وهناك « الراپسودية الإسبانية » التى تشتمل فى صحائفها على إحدى مقطوعاته الأولى وهى « الهابانيرا » Habañera فهى من روائع مؤلفاته ، ومن الأمثلة الكاملة على موسيقاه المستمدة وحيها من إسبانيا ويعمها الخيال الخصب والمشاعر القوية التى أمعن فى إخفائها . فستجد بها تصويراً جميلاً للظلال الحزينة التى تصاحب المناظر الطبيعية بمقاطعة « كتالانيا » فى ليالى القمر خصوصاً فى الجزء الأول منها بعنوان « مقدمة للّيل » Prélude à la nuit إذ يكتنف الغموض موسيقاها إلى جانب الميل نحو الإحساس بالأسى ؛ كما أن الأقسـام الموسيقية التى تقوم فيها الكلارينيت والباصون بنسج التقاسيم تختلف اختلافاً بيّناً عن سحر الأوركسترا فى موقف آخر مماثل لهذا الموقف بمقطوعة «ديبوسى» بعنوان «إيبيريا» .

ولكن « الراپسودية الإسبانية » هى أيضاً من المقطوعات الساحرة فى جزئها الأول (المقدمة) وفى جزء « الهابانيرا » . وأما جزء « المالاجوينيا » Malagueña والختـام (فى السوق) والتى أثرت موسيقاها فى ختام قصيدة « إيبيريا » لديبوسى فإنها من طابع متلألىء فى تلوينها. ويشبه الحوار بين توزيعاتها الأوركسترالية فى جزء الختام ذلك الحوار الذى يدور فى أوبرا «كارمن» بين «كارمن» و« إسكاميللو » أمام ساحة مصارعة الثيران من حيث عنصر البريق والعنف الوحشى المتسلطين على الموسيقى فى هذا الموقف . وفى هذا ما يُعَدّ انفصالا تاماً عن « ديبوسى » .

ومن جهة أخرى فإن الصور التى يرسـمها « ديبوسى » بأيبيريا هى من نسج خياله ، ومعلوماته فيها عن إسبانيا ليست بأية حال مثل واقعية «راڤيل» الذى ولد بمدينة « سيبور» بمنطقة «البرينيه» المتاخمة للحدود الإسبانية مما هيأ له كل الفرص المواتية

ليكون أقدر فى تصويراته الإسبانيـــة من سلفه « ديبوسى » .

ولم يكن « رافيل » فى كتابته الموسيقية مصوراً للمناظر وحسب ، بل كان شاعراً وجدانياً أيضاً وبخاصة فى مجموعته « قبركوبران » التى كتبها أولاً للبيانو ، ثم صاغها فيما بعد للأوركسترا . فهو فيها يبعث الحياة بأسلوبه العصرى فى الموسيقى الفرنسية القديمة .

* * *

وثمة أمرٌ آخر يميل الكتاب الشارحون والنقاد إلى مناقشته كثيراً عند تقييمهم لأعمال « رافيل » ، ذلك أنه يعدُّ فى المكان الأول مؤلفاً لموسيقى البيانو ، ومن هذه الناحية فإنه يتزعّم جميع المؤلفين فى العصر الحالى ويفوقهم فى هذا المضمار .

وفى الحق إن موسيقاه للبيانو أكثر ثراءً وتنوعاً من موسيقى « ديبوسى » كما أنه أقدر منه على استغلال إمكانيات هذه الآلة ، فقـــد استطاع أن يعيد إلى عصرنا الحالى كل الإمكانيات الطبيعية لآلة البيانو التى سبق أن استغلها من قبله « فرانز ليست » ، ولا عجب فى ذلك ، فكلاهما من جبابرة العزف الجيد على هذه الآلة . وأبسط الأمثلة التى أسوقها من قبيل المقارنة بينهما تلك القطعة الشهيرة التى كتبها « ليست » بعنوان « رؤيا الحب » Liebstraum فهى لو قورنت بالكونشرتو الذى كتبه « رافيل » ليعزف باليد اليسرى وضحت على الفور مقدرة « رافيل » على استخلاص كل الصفـــات القوية للّحن الشجى cantabile حتى فى حالة لحن بسيط كتب ليعزف بأصبع الإبهام وحده .

ومن جهة أخرى إذا كانت مجموعة « المقدمات» Préludes التى كتبها « ديبوسى » هى ما أقامت مجده فى موسيقى البيانو فإننى لا أجد لمتتالية « جاسپار بالليل » التى كتبها « رافيل » للبيانو نظيراً فى كل مؤلفات « ديبوسى » إذ يبدو منها ومن جميع أعمال « رافيل » للبيانو أنه قد استنفد فيها كل إمكانيات البيانو حتى لم يدع أى شىء منها لآخر من بعده لكى يأتينا به . والعجيب فى مؤلفاته للبيانو أنها رغماً عن تشعبّها فهى لا تحتاج إلى مقدرة خارقة فى إجادة عزفها إذ أنه كان « ينشد التشعب فى كتابتها ولكن دون تعقيـــد فى صياغتها » de la complexité... sans complication ، وكل ما يُطلب من العازف هو التزام الإشارات والتنبيهات التى دوّنها « رافيل » على الكراسة الموسيقية بحرفيتها ، إذ أنها وحدها هى ما توجّه العازف نحو الطريق السوىّ فى إجادة عزف الموسيقى . فقد كان « رافيل » كاتباً ماهراً فى صياغته الموسيقية ولم يكن ليسمح لأى عازف بأن يحيد عن نصوصه الموسيقية لأنه عرف كيف يصوغ جملها فى صورها النهائية القاطعة . فإن كل نغم (نوتة) فيها من أنغام المركّبات الموسيقية ذات المفردات المتعاقبة arpeggio لم يكتب من أجل الزخرفة الموسيقية وحسب ، وإنما كتب من أجل قيمته الموسيقية الذاتية فى رسم الخط الميلودى للّحن ، حتى ليستعصى علينا ، أن نعيد تنظيم هذه المركبات فى صورة أخرى دون أن يؤدى هذا إلى ما يصيب الجملة الموسيقية بالهدم فى كيانها .

ولكن لا يلزمنا مع ذلك أن نبالغ فى أهمية «رافيل» كمؤلف لموسيقى البيانو ، فهو لا يزال قريب العهد منا ولم تنقض على وفاته إلاّ ثلاثون عاماً . وإننا اليوم نعرف « فرانز ليست » حق المعرفة لأنه قد مرت بمؤلفاته السنوات الطوال قبل أن يظهر أثرها فى أساوب المؤلفين الآخرين . وقد دُرس أسلوبه دراسة وافية من الوجهتين العملية والنظرية حتى أصبح من

النادر ألا يعرف مؤلفاته كبار العازفين أو الطلاب الدارسون لأصول العزف على آلة البيانو .

أما «راڤيل» فما يبدو لنا حتى الآن من مؤلفاته للبيانو هو أن أسلوبه لا يستند على الكثير من الحركات الصعبة فى العزف بقدر ما يقوم أساساً على تفهم الأثر التعبيرى للموسيقى ، ولهذا كان عزفها يقتضى التزام الإشارات الموسيقية الخاصة بأداء العزف التزاماً تاماً مما يجعل العازف لا يستطيع الميل بها نحو ما يشعر به بوجدانه فى تفسيره لجملها الموسيقية ، ولا بد إذن من مرور وقت طويل فى المرانة على أداء هذه المؤلفات وتفسيرها وشرحها حتى يُستطاع عندئذ أن تتضح آثارها ، وأن تؤثر بدورها فى المؤلفين الآخرين من عصرنا الحالى .

وما زلنا لا نجد أيضاً من كبار العازفين من يُقبل على تفسيرها بكل ما أوتى من أمانة وإخلاص وحذق ومهارة سوى القليل من أمثال « روبير كازاد سوس » Robert Casadsus ومن أجل هذا فإننى أعتقد بأنه لم يحن الوقت بعد لكى يُستطاع الحكم بصفة قاطعة على الآثار الموسيقية التى يخلفها أسلوب « راڤيل» فى التأليف الموسيقى للبيانو .

وأما فى نطاق موسيقى الحجرة فإننى أشكُّ فى مدى تأثير مؤلفاته فى غيره من مؤلفى الأجيال المقبلة ؛ فهناك مثلا رباعيته للوتريات والمقدمة والفاصل السريع التى كتبها للهارپ ومجموعة صغيرة من الآلات الأخرى ، وتلك الثلاثية البديعة للبيانو والڤيولينة والڤيللو فهى كلها مؤلفات خلابة وغاية فى الجمال ، ولكنها تشتمل على صفات لا يمكن أن تستمر فى ظهورها فى مؤلفات أخرى . إذ أن « راڤيل » جدّ متنوع فى أسلوبه حتى فيما بين مؤلفاته نفسه ، ولم يكرر صفاته الذاتية أبداً حتى فى القطعة الواحدة لهذا يصعب على المؤلفين أن يلموا بآثار موسيقاه فى هذا النطاق وأن يتأثروا بها بدورهم . ومما يجدر ذكره فى هذا الصدد أيضاً أنه لم يكتب فى موسيقى الحجرة إلا تأليف واحد تقريباً لكل آلة أو مجموعة من الآلات الموسيقية . وفى هذا ما لا يكفى لأن تتلمس منه الآثار الموسيقية التى قد تنتقل إلى غيره من المؤلفين .

وهو فى عالم الأغانى كان — بأسلوبه الجلى البسيط فى مؤلفاته الأولى — واقعاً تحت تأثير أسلوب « جابرييل فوريه » Fauré ؛ وأغنيته بعنوان « روند » Ronde تتساوى مع أغنية « فوريه » بعنوان « ضوء القمر » Clair de lune من حيث أن كليهما من الأغانى التى تُبرز العبقرية الفرنسية فى التلحين . أما أغانيه « ثلاث قصائد لمالارميه » Trois Poèmes de Mallarmé فإنها تتساوى مع أى تأليف لأى موسيقى آخر . وأما أغانيه التى لا تزال حية فى برامج الحفلات الغنائية فهى مجموعته « قصص طبيعية » Histoires Naturelles ولها قيمتها من الناحية التاريخية وحسب ؛ إذ أنها تبرز نقطة تحوّل فى كتابة الأغانى الفرنسية .

* * *

ومن أعجب الأمور التى تصادفنا عندما نستعرض أعمال « راڤيل » أن نجده لا يكتب موسيقى لقاعة الحفلات السيمفونية سوى تأليف أوركسترالى واحد كتبه أصلا لهذا الغرض إلى جانب مقطوعتى كونشرتو البيانو والأوركسترا ، إذ أن جميع مؤلفاته التى نستمع إليها اليوم فى برامج الحفلات الأوركسترالية إما كانت أصلاً قد كتبت للمسرح ، وإما للبيانو وأعد لها بعد ذلك صوراً أوركسترالية . وهى بالطبع يجب أن تحسب من المؤلفات الأوركسترالية من حيث أن المؤلف نفسه هو الذى صاغها ولو أنه لم يكتبها أصلا لهذا الغرض .

ولا نجد إذن من بين كل هذه المؤلفات إلا « الرابسودية الإسبانية » التى صممت لكى تعزف بقاعة

الحفلات السيمفونية ، ولو أنها من مؤلفات مستهل حياته الفنية . وقد يقال أيضاً إن « الڤالس » الذى ألّفه « راڤيل » إنما كتب أساساً لكى يستمع إليه بقاعة الحفلات الموسيقية وكان فى ذلك بمثابة قصيدة سيمفونية أطلق عليها اسم «ڤينا» وترسّم فيها طريقة «يوهانز شتراوس» مؤلف « الڤالسات » الشهير ، ولكنه بعد ذلك أحالها إلى قصيدة للباليه poème choréographique لكى تقوم فيها بالرقص مدموازيل « إيدا روبنشتاين » .

ومن أجل هذا تجد معظم النقّاد والكتّاب الشارحين لايعدّون « راڤيل » من« مؤلفى موسيقى الأوركسترا » ولكنهم يعتبرونه من « كتّاب التوزيعات الأوركسترالية » orchestrateur

وكل هذا من قبيل الجدل السفسطائى الذى لا طائل منه . وحسبنا أن نتذكر قيامه بتأليف متتالية « دافنيس وكلوويه » و « الرابسودية الإسپانية » ليتضح لنا بهتان هذا الرأى . « فالرابسودية » هى بمثابة دراسة نموذجية للموسيقى الأوركسترالية وتبرز من موسيقاها أدق الظلال والألوان ، كما أنها تجربة كبرى ناجحة فى استنباط أطرف الطوابع الصوتية التى لا تخطر على بال . ومن هذه الناحية فإننى أعدُّها سلسلة متصلة من الآثار الموسيقية الدقيقة التى تتعاقب فى جمال ودقة لكى ترسم لنا أربع صور أصيلة من إسپانيا . وفى دقة هذه التوزيعات الأوركسترالية وفى حبك نسيجها الموسيقى تبرز إذن « الرابسودية » فى تاريخ الموسيقى المعاصرة ، وتتحدى بجمالها وفتنتها وإحكام صياغتها آراء النقاد المعاصرين .

وأما متتالية « دافنيس وكلوويه » فهى بحق من آيات الكتابة الأوركسترالية البيّنات ، وخليقة بأن تتخذ معياراً لفن التوزيع الأوركسترالى بالنسبة للدارس من الطلاب أو المؤلفين الناضجين فى فهم على حد سواء . فهو يعالج بها الأوركسترا كما لو كان كله بقدّه وقديده آلة موسيقية واحدة يعزف عليها فنان ماهر ، متمكن من كل صفات الطلاقة الفنية فى الأداء الموسيقى Virtuoso . فإن كل دور من الأدوار الموزّعة على آلات الأوركسترا يبدو وكأنه كتب خاصة ليظهر مفاتن الآلة الواحدة على انفراد بغض النظر عن سائر الآلات الأخرى ، ومع ذلك فإنه فى الوقت ذاته لم يهمل توافق المجموعة فاستنبط من الطوابع الصوتية المشتركة ما لم يكن ليدور بخلد أحد من قبله . وكل هذا يجرى بها فى دقة وتناسق وسلامة ذوق تتحدى كل المثل العليا التى قد نتصورها عن المؤلف الموسيقى المثالى . وإن الدراسة المستفيضة لكراستها الموسيقية لتكشف لك كل يوم دون شك عن آفاق جديدة ، وآثار جديدة ، وصفات ممتازة أخرى كانت خافية عليك من قبل .

* * *

ويطرق « راڤيل » باب المسرح عن طريق مسرحيتين من الأوبرا تعدان من النماذج الفريدة فى نوعها وهما « الساعة الأسپانية » L'Heure Espagnole و«الطفل والسحر المؤذى» L'Enfant et les sortilèges ودون أن ينسج على منوال نموذج « الأوبرا الهزلية » أو نموذج « الأوبرا كوميك » فإنه أصاب النجاح فى الجمع بين عناصرهما فى نموذج « الكوميديا الموسيقية » الذى ابتدعه بحيث برزت منه مواهبه الخارقة فى معالجة شتى المواقف المسرحية حتى عندما تكون مثل هذه المواقف مشتملة على كل الصفات الدرامية . وكان يستحيل عليه أن يظل طوال المسرحية الواحدة ملتزماً لحدود الجدّية حتى فى الأوبرا الجدّية نفسها ؛ ومن أجل هذا فقد أخفق فى كتابة هذا النوع من الأوپرات ، إذ أنه من الحقائق السيكولوجية أن الفنان المبتكر فى أى نوع من الفنون يميل أحياناً إلى ابتكار النماذج التى تعبر عن حالة من الحالات الوجدانية تكون غريبة على حياته الوجدانية نفسها أو فكرة توضح نقصاً لديه ،

وذلك بدافع شعوره الباطن بهذا النقص وبالفشل فى تحقيق ما ينقصه فى عالم الحقيقة . وإنك لتجد الفنان ذا الصحة المعتلة مثلا غالباً ما يميل إلى ابتكار النماذج التى تعبّر عن كل معانى القوة المادية وتعمل على تمجيدها . فلو أن « راڤيل » استطاع أن يصيب النجاح فى محاولاته المسرحية الأولى عندما كتب « شهر زاد » و « مورجيانا » لما تمكن من أن يخلف لنا مسرحيتيه « الساعة الإسبانية » و « الطفل والسِّحر المؤذى » ولو أن الأولى هى ما بقيت إلى اليوم تخرج بمسارح العالم ، فى حين أن الثانية بأسلوبها المصطنع وموضوعها التافه الذى لم يرض عنه الأطفال — وقد كتبت لهم قصتها — ولا الكبار الذين لم يجدوا فيها أى تسلية لهم ، لم تعد تظهر على المسارح .

والواقع أننا غالباً نصادف من الناس من يكرهون الأوپرا كنموذج من النماذج المسرحية ويقولون إنها غير معقولة وتبدو تافهة عند ما تعالج الموضوعات الجدية ، وحجتهم فى ذلك أن أبطال الأوپرا يتحدثون غالباً على المسرح بأسلوب خطابى مفتعل ، ويعبرون به عن أبسط الأحداث التى تدور فى الحياة ، ويوجهون الاعتراض خاصة إلى المسرحيات التى تعمها الأحداث العنيفة والمآسى التى تتلبد فيها السماء بالغيوم ، ويقصف فيها الرعد ، وكل هذا لأسباب تافهة أو لغير سبب ما سوى إحداث أثر استعراضى وحسب . ومثل هذه المسرحيات أصبحت دون شك بالنسبة لحياتنا المعاصرة غير ذات موضوع ولا طائل من مشاهدتها ، اللهم إلا من أجل الاستماع إلى بضع أغان يستعرض فيها الصوت من حيث الطلاقة الفنية . ومع ذلك فإن هؤلاء القوم الذين يستهجنون الأوپرا ويأخذون عليها أسلوبها المصطنع يستسيغونها من ناحية أخرى كعنصر من عناصر التسلية ، فعنصر التسلية الذى لابد من توافره فى الأوپرا يستهويهم ويطغى على سواه من محاسنها ومساوئها .

والمثل الكامل على مثل هذه المسرحيات هو أوپرا «الساعة الأسبانية» ، إذ يعمها المرح والدُّعابة والبريق والمكائد المسلية ، وكل هذا كان ينقص مسرحيات الأوپرا التقليدية حتى الدراما الموسيقية الڤاجنرية ، وفيه دون شك من التسلية ما يستهوى الناس . ولا يدع « راڤيل» فى مسرحيته أية فرصة لاستعراض البهلوانية الصوتية من جانب المغنين ولا تسلط الغناء على التمثيل على نهج ما يدور بالأوپرا الإيطالية التقليدية ؛ ومع ذلك فليست الألحان مصاغة بإسلوب بسيط وسهل فى الغناء . والكلمات الملحنة بتلك المسرحيات صياغتها جزلة سلسة ومن فرنسية دارجة لا تستغلق على الفهم.

ولكن الموسيقى فى هذه الأوپرا تمتاز على الخصوص بالتلوين المتلألئ وباشتمالها على هارمونية عجيبة تضفى على الألحان شيئاً يماثل التوابل التى بإضافتها إلى الطعام تكسبه نكهة وطعماً لذيذاً ؛ كما أن أساسها تمتد جذوره إلى تقاليد البلاد الأسبانية التى عرفها « راڤيل » حق المعرفة وولد وعاش بالقرب من حدودها .

* * *

والآن وقد مضى على وفاة « راڤيل » أكثر من ثلاثين عاماً ، لا تزال موسيقاه ، ولم تدرس بما يكفى لأن تتضح لنــا معالمها الحقة وآثارها الصحيحة . وما برحنا من أجل ذلك نتساءل هل كانت أعماله من قبيل الترديد لتقاليد موسيقى القرنين السابع عشر والثامن عشر بفرنسا بعد صياغتها بلغة عصرنا الحالى ؟ أم هى نفحة طريفة من نفحات الابتكار لم تتكشف لنا بعد فى صورتها النهائية ؟

وإذن فالقول الفصل فى تقييم أعمال « راڤيل » لابد من تركه للأجيال المقبلة فهى كفيلة بأن تكون أصدق حكَم على مؤلفاته .

عام شتاء ...

بقلم الأستاذ عز الدين إسماعيل

« عامنا كان شتاء
كله كان شتاء
أَنبَتَ الطُّحلُبَ فى عرض الطريقْ
أنبتَ الأشواكْ
منذ عام ...
أرضنا بيضاء من لون الصقيع
لم يُسطِّر فوقها أحرفَه الخُضْرَ الزمنْ
منذ عام ..
أرضنا ملساء .. قفر كالفلاة
لم تخض فيها قَدَمْ
أرضنا ظلت خواء
منذ وافاها الشتاء
منذ عام .

* * *

قد مضى عام وعيناى تلصّان للطريقْ ...
ما النهاية ؟
وأنا خلف زجاج النافذة
أرمق السارين من درب لدربِ
يذرعون الأرض فى خطوٍ ثقيل
وقلوب مُرْعَشَة
فإذا كان مساء لاح نجمى ثم غاب
بعد أن يسكب فى كفىّ من أضوائه حفنة ثلج
بيتنا من يومها قطعة ثلج
ما ترامت خلفه نفحة ظل
وخُطانا فيه لا معنى لها
بيتنا من يومها صَخرٌ أصم
كل شىء فيه لا يعكس ظلاً
غير ظل أبيض يبدو مُمِلاّ

كل شىء حولنا صمت بليد
لم يقل يوماً لماذا كان ، أو ماذا يريد
لم يفجّر فى عروقى أى معنى للوجود
يومنا كالأمس ، لا شىء جديد
منذ عام ...
منذ عام يا صديقى نحن فى بحر جليد
يا لأيام تهاوت فى الخواء
منذ أنّ كان الشتاء ! »

* * *

يا فتاتى أنت فى كفّيك مفتاح المصير
فشتاء أنت إن شئت وإن شئت ربيع
إصنعى من كومة الثلج شعاعاً فلهيباً
فجرى فى الصخرة الصماء شلال محبة
وابذرى فى القفر حبات الندى
وشعِّى الأرجاء من عطر الحنان
فجرِّى فى باطن الأشياء ألحان انسجام
إصنعى فى الثلج شيئاً .. أى شىء
واصنعى للشىء ظلاً
أترعى الكأس بأشواق الحياة
فإذا جَنّ المساء
وتراءى نجمك الصامت من خلف الزجاج
حطمى سور الزجاج
وامنحيه الكأس والأشواق .. أشواق الحياة
عانقيه ... وامسحى فوق جبينه
توّجى هامته بالكلمات الخضر ... ما أشهى الكلام
اصنعى الحب يكن للحب معنى .

مشكلات فنوننا التشكيلية المعاصرة

بقلم الأستاذ راجى عنايت

(٢)

تحدثنا فى الحلقة السابقة عن مشكلتين رئيسيتين من مشكلات فنوننا التشكيلية المعاصرة ، أعنى بهما مشكلة الطابع المميز ، ومشكلة انفصال الفنان عن الجمهور ، ورأينا كيف أن هذا الانفصال يرجع أولا إلى ضعف التربية الفنية عند الجمهور ، وانعدام البيئة الجمالية المطلوبة فى أكثر مجتمعاتنا ، كما أوضحنا الفهم الخاطىء الذى نتناول به دروس التربية الفنية فى مدارسنا ، باعتبار أن الهدف منها تدريب التلميذ على التأدية ، وامتحانه فى قدرته على الرسم والتشكيل ... ونادينا بوجوب إعادة النظر فى مناهج التربية الفنية ، وجعلها وسيلة لتدريب حاسة التذوق الفنى عند التلميذ وتنمية الحساسية الجمالية لديه بحيث تجىء دروس التأدية فى المرتبة التالية بعد دروس التذوق الفنى .

ولتحقيق هذا الفهم يجب أن ندخل فى اعتبارنا أمرين : إعداد المدرس القادر على تدريس المنهج الجديد ، والمدرَّب هو شخصياً على التذوق الفنى ، والمزوَّد بحصيلة من الثقافة الفنية تسمح له بتفسير الأعمال الفنية وإظهار جوانب جمالها .. كما يجب أن نجعل من المدرسة بأكملها بيئة جمالية صالحة ، تتحقق فى أركانها اشتراطات الذوق السليم ، حتى يشب التلميذ وقد تدربت عينه على الإحساس بالجمال فى كل ما يحيط به .

وإعداد المدرس المؤهل لتدريس مادة التذوق الفنى يثير بدوره مشكلة إعداد مدرس التربية الفنية بشكل عام . فالواقع أن مادة التربية الفنية يقوم بتدريسها خليط من المدرسين ينتسب كلٌّ منهم إلى نوع خاص من الدراسة والإعداد ، ابتداء من خريجى المدارس الصناعية الثانوية وحملة شهادة إنهاء الدراسة الثانوية إلى خريجى كليتى الفنون الجميلة والتطبيقية ومعهد التربية الفنية . وبين هذين الطرفين خليط من الشهادات والمؤهلات والثقافات المتنافرة ، والتى لا يمكن أن تصلح أساساً لخلق المدرس المؤهل القادر هو شخصياً على تذوق العمل الفنى .

ولاشك أن الحاجة العاجلة إلى المدرسين هى ، التى أملت الالتجاء إلى مثل هذا المستوى من الإعداد ، وهى التى جعلت دور معهد التربية الفنية دوراً ثانوياً فى إعداد المدرس الصالح . وعلاج هذه الحالة لن يتم دفعة واحدة ، ولكنه يحتاج إلى شىء من الدراسة والتخطيط الطويل المدى .

وقد أحسنت وزارة التربية والتعليم بإنشاء قسم جديد فى معهد التربية الفنية يقبل الطلبة من حملة شهادة إتمام الدراسة الثانوية ، ويمضون فيه أربع سنوات كاملة من الدراسة قبل تخرجهم كمدرسين للتربية الفنية . وكان الواجب أن يتمّ العمل بهذا النظام منذ سنوات بعيدة ، لأنه السبيل الوحيد للحصول على المدرس الراغب فى تدريس هذه المادة ، المؤهل بحكم برامج الدراسة الطويلة لتفسير الأعمال الفنية بهدف تذوقها على أوسع نطاق .

فلقد أثبت معهد التربية بوضعه القديم فشلا واضحاً فى خلق المدرس المؤهل ، ولا يقع عبء هذا الفشل

على أساتذته بقدر ما يقع على طبيعة النظام الذى سار عليه المعهد ، فقد أنشىء على أساس سنتين من الدراسة لخريجى كلية الفنون الجميلة . وعند ما تبين المسئولون ضعف إقبال خريجى هذه الكلية على المعهد ، أضيف إلى قرار إنشائه بند يسمح بقبول خريجى كلية الفنون التطبيقية بصفة مؤقتة . وعلى مر الزمن تضاءل عدد خريجى كلية الفنون الجميلة ، حتى كاد المعهد يقتصر فى طلبته على خريجى الفنون التطبيقية .

وبرامج الدراسة فى كلية الفنون التطبيقية بعيدة كل البعد عن إعداد مدرس التربية الفنية . فهذه البرامج هدفها ، إعداد فنانين تطبيقيين مهرة ، مدربين على تنفيذ أفكارهم الفنية خلال مجموعة من الخامات والأشياء والأشكال ذات الأغراض النفعية فى الحياة . ولهم بهذا الفهم ، دورهم المحدد فى نشر القيم الجمالية فى كل ما تقع عليه عين الفرد . وهو دور - كما نرى - بعيد كل البعد عن دور مدرسى التربية الفنية . ومن هنا كان عملهم بالتدريس خسارة مزدوجة للحركة الفنية .

ولا يقتصر هذا الوضع على خريجى كلية الفنون التطبيقية ، فخريجو كلية الفنون الجميلة أيضاً ، لا تؤهلهم دراستهم الطويلة للالتحاق بمعهد التربية الفنية ، فالتدريس يتطلب كفايات خاصة لا يتطلبها إعداد الفنان الخالق .

ولهذا قلت إن اتباع نظام الدراسة الجديد بمعهد التربية الفنية الذى يستمر لمدة أربع سنوات للحاصلين على شهادة اتمام الدراسة الثانوية ، هو الحل الوحيد لأزمة إعداد المدرس المؤهل ، فالطالب الذى يرتبط بالمعهد فى هذه الحالة ، يكون قد أعدّ نفسه نفسياً للمهنة التى سيزاولها ، وخلال سنوات الدراسة الأربع تكون لديه الفرصة الكاملة للتزود بالثقافة الفنية التى يحتاجها فى وظيفته المقبلة .

وهناك جانب آخر من جوانب تربية الجماهير فنياً ، يتصل بخلق بيئة جمالية صالحة فى كل ما يحيط



طن محروق — ناجى كامل
تجربة من تجارب الخامات التى تقوم بها مراسم الدولة

بالمواطن .. حتى تتعود عينه الاستجابة للعلاقات الفنية السليمة ، والنفور من كل ما يفتقد التناسق ، وحتى تتكون لديه عادة التعلق بالتمثال والصورة كوسيلة من وسائل تجميل المكان الذى يقيم فيه .

ولكى يتحقق هذا ، يجب على الدولة أن تدخل فى اعتبارها مراعاة الذوق الفنى السليم فى جميع ما تقيمه من منشآت عامة ، وأن تلتزم تجميل مبانيها باللوحات الفنية والتماثيل ، ولوحات النحت البارز الحائطية ، وهو الأمر الذى تمّ تنفيذه فى كثير من المنشآت العامة ، وإن كنا فى حاجة إلى مزيد من الاهتمام .

أما المنشآت الخاصة التى تقيمها الهيئات الخاصة أو الأفراد ، فيمكن للدولة إصدار القوانين القاضية بتخصيص نسبة مئوية من تكاليف البناء لتجميل هذه المنشآت باللوحات والتماثيل .

ومن الأمور التى يجب مراعاتها ، عدم الاقتصار فى إقامة المعارض الفنية على صالات العرض المعروفة ذات الجمهور الضيق المحدود ، والخروج بهذه المعارض

عامة كانت أم خاصة إلى الأحياء المختلفة ، ونقلها إلى مدن الجمهورية العربية المتحدةمن الشمال إلى الجنوب ، حتى يصل الإنتاج الذى تضمه هذه المعارض إلىأكبر قطاع من الشعب ، وستجد هذه المعارض جمهوراً أوفر فى الأقاليم والمدن الصغيرة نظراً لندرة وسائل الترفيه ، وعدم ازدحام حياة الناس هناك بالمشاكل التى تمزق وقت سكان المدن الكبيرة ، وتحدُّ من ارتيادهم للمعارض .

* * *

ننتقل بعد ذلك إلى المشكلة الثالثة والأخيرة أعنى بذلك المشكلة الخاصة باستهلاك إنتاج الفنان ، وقدرته على التعيش من هذا الإنتاج ، بما يكفل له حياة مستقرة تسمح بالعمل فى يسر ودون عناء . ولا شك أن حل هذه المشكلة يعتمد على ما سبق أن ذكرناه من حلول لغيرها من المشاكل ، فوصول الفنان إلى أسلوب أصيل ، ودخوله إلى صميم حياة مجتمعه ، من شأنه أن يزيد ارتباط الجمهور بإنتاجه ، كما أن تربية جيل كامل على تذوق الصورة والاستمتاع بالتمثال ، سيخلق فئة من المستهلكين تضاعف من رواج الفنان مادياً .

إلا أن المشكلة تحتاج إلى حلول خاصة بها ، حلول عاجلة تحفظ على المجال الفنى ، العاملين فيه من فنانين ، قبل أن تدفعهم حاجتهم المادية إلى الارتباط بالأعمال المختلفة التى تستهلك وقتهم وطاقتهم ، أو إلى الانحراف بفنهم إلى أغراض تجارية تجىء على حساب مستوى هذا الانتاج .

فالقوة الشرائية لأغلب جمهور المعارض الحالى أضعف من أن تتحمل إعالة الفنان ، والعبء الأكبر على كاهل الدولة التى تخصص ميزانية سنوية لاقتناء أعمال الفنانين الممتازة .

وحتى الفئة القادرة على شراء اللوحات والتماثيل لا تتجه فى أغلب الأحيان إلى معارضنا لتختار منها ما يروقها ، بل تتجه فى الأغلب إلى المحال التجارية لبيع اللوحات ، تلك المحال التى تقدم لهم نسخاً رخيصة لأعمال فنانين أجانب لم يسمع بهم أحد ، أو تقدم لهم لوحات مكبرة عن صور « الكارت بوستال » ذات المستوى الفنى الهابط .. ورغم أن المشترى يكون من ذوى المستوى الاجتماعى المرتفع ، إلا أن ضعف مستوى الثقافة الفنية هو المسئول عن هذا الوضع .

وقد اقتصر مجهود الدولة طوال السنين الماضية على ما ترصده لميزانية الاقتناء التى تشرف عليها إدارة الفنون الجميلة ، بالإضافة إلى بعض المسابقات التى تقام من حين لآخر .

وقد ساعدت هذه الميزانية فى تشجيع كثير من الفنانين على مواصلة العمل، وإن لم تشكل فى يوم من الأيام سنداً حقيقياً للفنان يعتمد عليه اعتماداً كلياً فى معيشته .. وهذا أمر طبيعى ، فالمقصود من اقتناء الدولة لأعلى الأعمال الفنية مستوى ، هو حفظ هذه الأعمال من الضياع باعتبارها جزءاً من تراثنا الفنى ، وليس هدفه إعالة الفنان . إلا أنه حتى هذا الهدف لم يتحقق بشكل كامل ، فمعظم اللوحات التى تشتريها إدارة الفنون الجميلة تصل إلى مخازن متحف الفن الحديث فى انتظار المساحة الخالية التى تعرض فيها . وهذه مشكلة أخرى تتعلق بعدم صلاحية المبنى الحالى لمتحف الفن الحديث ، وضرورة اختيار مبنى مناسب لهذا المتحف يستوعب قدراً معقولا من هذه اللوحات . على أن تنشأ متاحف إقليمية فى المدن حتى يصل إنتاج فنانينا إلى أكبر قطاع ممكن من الشعب . هذا بالإضافة إلى إمكان استغلال هذه اللوحات المكدسة فى مخازن متحف الفن الحديث ، فى تجميل المصالح الحكومية وسفاراتنا فى الخارج . ويمكن فى هذه الحالة مضاعفة ميزانية الاقتناء لمد هذه الجهات بأحدث ما ينتجه الفنان العربى عاماً بعد عام .

وبجانب سياسة الاقتناء التى اتبعتها الدولة لمساعدة الفنان وحفظ إنتاجه ، كانت هناك محاولة صغيرة ،

هى النواة الحقيقية لفكرة التفرغ التى ننادى بها اليوم ونضعها موضع التنفيذ ، أعنى بذلك مراسم الدولة .

وقد بدأت هذه المحاولة عام ١٩٤٢ فأنشأت الدولة أول مراسمها فى قرية القرنه على الضفة الغربية للنيل فى مواجهة مدينة الأقصر . ثم تبع ذلك إنشاء المرسم الثانى بالقاهرة . واختير له المنزل الأثرى المسمى ببيت جمال الدين الذهبى فى حى الغورية .

وكانت المراسم عند أول إنشائها تتبع كلية الفنون الجميلة ، وتستقبل الممتازين من خريجى الكلية والقسم الحر الملحق بها ، واعتبرت بعثة داخلية لمدة سنتين يصرف فيها للعضو مرتب ثابت ، ويتفرغ خلالها للإنتاج مستوحياً البيئة الأثرية والريفية بالأقصر .. والبيئة الشعبية فى الغورية .

ومرّت المراسم بعدّة تغييرات ، فأصبحت تابعة لإدارة الفنون الجميلة ، وتعاقب عليها المديرون من أساتذة الفنون الجميلة .. وأدخلت على نظم المرسم عدة تعديلات وتحسينات ، إلا أن هذه التجربة اعتبرت طوال هذه السنوات تجربة ناجحة ، قدمت للحقل الفنى عدة تجارب ناجحة ، وصقلت مواهب عدد كبير من الفنانين العرب .

ومنذ بداية العام الماضى ، أدخلت على المراسم عدة تحسينات جوهرية ، فنظمت للأعضاء عدة برامج ثقافية نظرية لدعم الدراسة العملية ، ووضعت خطة كاملة لمحاضرات يلقيها مجموعة مختارة من المختصين حول موضوعات فلسفة الجمال ، والنقد الفنى ، والدراسات الفنية التاريخية للفنون المصرية القديمة والفن الإغريقى والقبطى والإسلامى ، ودراسة للاتجاهات الفنية الحديثة بالإضافة إلى بعض الدراسات « التكنولوجية » فى طبيعة الخامات التى يستخدمها الفنان .

هذه التجربة تحتاج إلى مزيد من الاهتمام ، فيستفاد من الخبرة الماضية فى إنشاء عدة مراسم جديدة فى المناطق ذات الطبيعة المتميزة ، على شاطئ البحر الأحمر ، وفى

يوسف فرنسيس — من إنتاج أعضاء موسم الفرقة

منطقة البحيرات ، وبعض المناطق الصحراوية بجانب مراسم بسيطة تقام فى مناطق التصنيع ، والمناطق التى تمثل الريف العربى تمثيلا كاملا .. وفى هذه الحالة يمكن اعتبار المراسم مراكز للتفرغ الجزئى للفنانين العرب ، يمضون بها سنتين أو ثلاث سنوات موزعة على المناطق المختلفة التى تقام فيها المراسم ، ويقبل بها الفنانون العاملون بجانب خريجى كلية الفنون الجميلة . وعلى ضوء إنتاج الفنان خلال فترة التفرغ الجزئى هذه ، يمكن للجان التى تبحث طلبات التفرغ أن تضع يدها على المواهب الحقيقية التى تستحق التفرغ الكامل .

هذا التفرغ الجزئى والكلى سيحل بلا شك المشكلات المادية للممتازين من الفنانين العرب ، ويؤمن مستقبلهم لفترات قصيرة أو طويلة ، تسمح لهم بالتفرغ لتجويد إنتاجهم وإجراء التجارب الفنية المختلفة للوصول

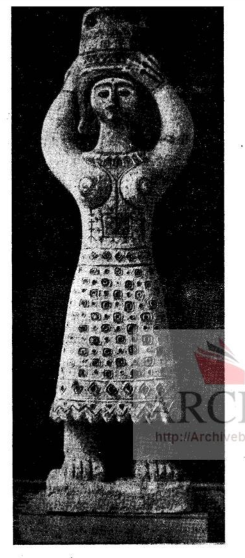
إلى الأسلوب العربى المميز .

كما أن فى إمكان الدولة اتخاذ عدة إجراءات أخرى من شأنها إنعاش الحالة الاقتصادية للفنان ؛ من بينها الاقتراح الذى سبق لنا أن عرضناه بفرض نسبة مئوية من تكاليف إنشاء المبانى والمنشآت للتجميل ، سواء فى المنشآت الخاصة أو العامة ، ولهذا الإجراء فائدة مزدوجة . فبجانب ما يحققه من كسب مادى لعدد كبير من الفنانين ، فهو يساعد على خلق بيئة جمالية صالحة فى كل مكان .

وهناك حل أخير يرتبط بطبيعة التطور الاقتصادى الذى يمر به مجتمعنا ، واتجاهنا المتصل نحو الاشتراكية ، إذ أن عدد القادرين على شراء الأعمال الفنية بأسعارها العالية نسبياً ، يتناقص تدريجاً نتيجة للقضاء على الإقطاع والاحتكار .

فقبل الثورة ؛ كان شراء اللوحات الفنية والتماثيل ، ينحصر فى فئة من الأمراء والنبلاء وأصحاب الشركات الكبيرة من الأجانب والإقطاعيين ، الذين كانت قصورهم الفخمة تستوعب قدراً لا بأس به من اللوحات والتماثيل . أما الآن فقد انتهت دولة هذه الفئة ، وانقرض عصر القصور الفخمة ، فأصبح من الطبيعى أن نفكر فى شكل جديد لاستهلاك إنتاج الفنان يتفق وطبيعة تطورنا . وأسلم خطة تتبعها الدولة فى هذا الصدد ، هى تكفلها بشراء الأعمال الفنية ذات المستوى المرتفع من فنانينا عاماً بعد عام لنحتفظ بها فى متاحفنا ومعارضنا كجزء من تراثنا الفنى ، وتقوم فى الوقت نفسه بطبع نسخ دقيقة من هذه اللوحات على نطاق واسع يهبط بأسعارها إلى حد أن تصبح فى متناول يد الجميع ، فتشجع أصحاب الدخل المتوسط على اقتناء الأعمال الفنية ، وتساعد فى الوقت ذاته على نشر أعمال الفنانين العرب على أوسع نطاق . ويمكن للدولة فى هذه الحالة أن تشترى لوحات الفنانين بأسعار معتدلة .. على أن تخصهم بنسبة مئوية من مبيعات نسخ لوحاتهم تسدد لهم على دفعات معينة مدى الحياة .

• • •



تجارب فى الأسلوب قام بها عضو المرسم .. أحمد عبد الوهاب

هذه هى بعض المشكلات الرئيسية التى تمس فنوننا التشكيلية عن قرب ، وقد حرصت على تسجيل بعض الآراء والاقتراحات الكفيلة بحل هذه المشكلات ، آملا أن تجد هذه الاقتراحات بعض العناية من الهيئات المختصة . وبصفة خاصة من لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب التى يدخل حل هذه المشكلات فى صميم اختصاصها .

مسرح الأطفال فى يوغوسلافيا

ترجمة الأستاذ فوزى سليمان

أعد هذا الموضوع خصيصاً للمجلة الفنانان اليوغوسلافيان بيشيركا إركيج ، وميودراج ڤيدكفتش ، وذلك بناء على تكليف من أحد المسئولين اليوغوسلافيين الذى كان فى زيارة للقاهرة وشاهد أول مسرح عربى للعرائس ، فوعد بتعريفنا بتجربة بلاده فى مسرح الأطفال .

يمكن القول بأن تطور الفن المسرحى فى أى بلد من بلاد العالم هو انعكاس لثقافة الشعب ، ولكن من المعروف أن يوغوسلافيا ظلت مدة طويلة ترزح تحت حكم الأجانب من أتراك ونمساويين ومجريين ، وأن شعب يوغوسلافيا لم تتح له ظروف طيبة أو إمكانيات ميسرة لأى نمو ثقافى حقيقى . وعلى الرغم من هذا — حتى فى ظل تبعية يوغوسلافيا للإمبراطورية التركية ، وخضوعها للحكم الأجنبى — كان هناك رجال اشتعلت صدورهم بجذوة الفن المقدسة ، واستشعروا أنهم وجدوا فى الحياة من أجل رسالة الفن ؛ ظلوا يتنقلون مع جماعاتهم بين المدن والقرى الجبلية يعرضون فنونهم البسيطة ، هم رواد مسرح اليوم .

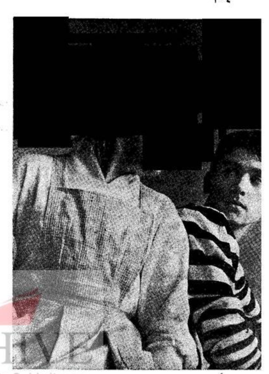
وبين الحربين العالميتين الأولى والثانية بدأت بوادر نهضة مسرحية تمثلت فى وجود مسارح عديدة للهواة المحبين للفن ، كما كان هناك أيضاً خمسة مسارح أخرى للمحترفين بين بلغراد وزغرب ، وتوڤيساد ، ونيش ، ولبلوبانا .

وبعد الحرب العالمية الثانية أخذ الفن المسرحى يتطور — فى ظل الاستقلال — تطوراً ملحوظاً ، ليثبت وجوده لا فى أوروبا وحدها بل فى العالم كله ، ونال المسرح القومى فى بلغراد نجاحاً كبيراً فى تقديم روائع المسرح العالمى .

وفى الوقت نفسه الذى ازدهر فيه مسرح الكبار ، كان مسرح آخر هو مسرح الأطفال يشق طريقه



« كوبيليا » — عرض فى مسرح العرائس



من طلبة أكاديمية الفنون المسرحية
فتى وفتاة فى مشهد تمثيلى فى مسرحية بعنوان « اقساء »

نحو النجاح ، فقد كانت هناك دائماً حاجة ملحّة إلى تقديم برنامج مسرحى خاص موجّه للأطفال ، يستجيب لميولهم وأفكارهم ، ويتيح لهم تسلية مشوقة ، وتوجيهاً ثقافياً يتصل بمرحلتهم العقلية والعاطفية .

وقد تأسس أول مسرح للأطفال فى يوغوسلافيا فى مستهل القرن الحالى بفضل رجل التربية ميخائيل سرتيناقتش ، والأديب اليوغوسلافى المعروف برانسلاف نوزيك .. كان هذا المسرح للأطفال حقاً ، فإن كل الأدوار التمثيلية كان يؤديها الأطفال أنفسهم . والمسرحيات يكتبها الأستاذان المؤسسان خصيصاً لتلائم عقلية الأطفال ، كما كانا يرشدانهم عن طريق الدروس ، ويقومان بإعداد المناظر وبالإخراج ، وبإعداد الملابس إلى آخر ما يستلزمه المسرح من العمليات الفنية التى تتطلب كثيراً من الجهد والخبرة والمال ، ولذلك لم يتمكن هذان الرجلان : رجل التربية ، ورجل الأدب — مع الأسف — وكانت تعوزهما المادة أكثر مما يعوزهما الإخلاص والحماس ، من الاستمرار فى تحقيق هذه الفكرة الجميلة ، فأغلق مسرحهما أبوابه بعد سنتين . ولكن بعد انقضاء ثلاثين عاماً عاود الكاتب نوزيك فكرته ، فأنشأ مسرحاً آخر للأطفال سمّاه « مسرح البجع » وكانت روح المحبة والإيمان تهدى صاحبه فى عمله ، فإنه على الرغم من التضحيات الكثيرة قد أدّى إلى نتائج باهرة ، وكرّس كثير من أعضائه الذين انضموا إليه حياتهم فيما بعد كلية ، للمسرح . وفى هذا المسرح كان ممثلون من الكبار يقومون بتمثيل أدوار الكبار ، أما الأطفال فكانوا يقومون بأدوار الأطفال وحسب .

وبعد تحرير يوغوسلافيا عام ١٩٤٥ تأسس «الجوق الفنى للأطفال » ، ومنحت لهذا الجوق ملابس ومعدّات « مسرح البجع » القديم . وقام الفريق الجديد بتقديم موسم ناجح فى شتاء العام نفسه . وكانت العروض التمثيلية تقدم فى قاعة شديدة البرودة ، لكن حماس الأطفال ومرحهم كان يدخل الدفء على المكان البارد . وقد قام هذا الجوق بمهمة إنسانية كبيرة ، فزار ملاجئ الأطفال اليوغوسلافيين الذين فقدوا آباءهم فى الحرب ، يدخل البهجة إلى قلوبهم الحزينة ، وكان أعضاء الجوق يتنقلون بالسيارات من بلدة إلى أخرى ينشرون رسالة المحبة والسلام والسرور .

* * *

وفى سبتمبر من عام ١٩٥٠ قامت جماعة فنية ثقافية تدعى جماعة « بوشكابوها » بتأسيس مسرح للأطفال بالاسم نفسه ، وهو أشهر مسرح للأطفال فى يوغوسلافيا حتى اليوم ، صار له من تقاليده الفنية



مشهد مسرحية يوغوسلافية باسم « الصبي والكمان » يشترك فى تمثيلها الأطفال

ونظمه واستعداداته ما جعله نموذجاً من أعظم مسارح الأطفال فى العالم . وفى هذه المرة لم يجابه المسرح الجديد مشكلة المـادة ، إذ تكفل المجلس القومى بالتمويل ، وصار من الممكن دفع رواتب للمخرجين والممثلين ، واستخدام مصممين للمناظر والملابس وتوفير جميع المعدات الضرورية .. وتطلع الناس إلى المسرح الجديد الذى كفلت له كل سبل النجاح .

وكان مسرح « بوشكابوها » محل الثقة فعلا ؛ وفى وقت قصير حقق نجاحاً كبيراً ، وصار معروفاً ومحبوباً لافى يوغوسلافيا وحدها بل فى كل بلاد العالم ، وقد وجهت إليه الدعوات من كثير من الدول ، وزارت الفرقة كثيراً من البلاد الأجنبية حيث قدمت برامج محلية وعالمية توجت بالإعجاب والتهنئة .

ويتألف مسرح « بوشكابوها » من شعبتين : شعبة لمسرح العرائس وشعبة للتمثيل . ولعب مسرح العرائس دوراً رئيسياً منذ سنة ١٩٥٢ ، وكانت تُعدُّ برامج خاصة للأطفال الصغار الذين لم يلتحقوا بعد بالمدرسة ، وبرامج أخرى للأطفال الأكبر سناً . حسب ذوق كل فريق ومقدرة تفكيره ودرجة نضجه العقلى .

وأما شعبة التمثيل فأعدَّت أيضاً برامج خاصة بالأطفال تتفق مع مداركهم ، وبرامج أخرى للشباب ، وعملت على اقتباس الأساطير المعروفة التى يتـداولها الشعب لاستثارة خيال الأطفال وتشويقهم ، وقامت الشعبة بتقديم تمثيليات مأخوذة عن القصص الشعبى . وقد استلزم هذا بذل مجهود كبير لبث نبض الحياة فى الأشياء الجامدة ، وكذلك فى استنطاق الحيوانات . ونتيجة لكل هذه الأعمال أخذ يتكون أدب جديد للأطفال .. أدب خاص بهم يرسم لهم عالمهم، ويثير تشوُّقهم ، ويأخذ بأيديهم فى طريق النمو الثقافى والفنى والاجتماعى .

وأعِدَّت للشباب البالغ المسرحيات المعروفة والتمثيليات التى تتصل موضوعاتها بالأحداث الجارية وشئون الحياة العامة وعلاج مشكلاتهما .. وهنا حل « العلم » وكشوفه وانتصاراته محل الأساطير والخيال فى برامج الأطفال .

وقد أهتم مسرح « بوشكابوها » بهذه المرحلة الهامة القلقة بين الطفولة والشباب ، حين ينسلخ الصبى من دور الطفولة ويأخذ يتطلع إلى مرحلة جديدة . وهنا لايعود مسرح الأطفال يثيرهم فهم قد تعدَّوا مرحلة الطفولة ولكنهم فى الوقت نفسه غير قادرين على الاستماع العقلى والنفسى بالمسرحيات الرفيعة ذات المستوى العالى . واهتم المسرح بالاحتفاظ بهؤلاء كزبائن دائمين عن طريق تقديم برامج مناسبة تستوعب انطلاقته الجديدة ولا تترفع عنه ، وقوبل هذا الاتجاه من رجال التربية ومن الشباب أنفسهم بالإعجاب والثناء .

وقد أسهم هذا المسرح فى تعريف الشباب بروائع الآداب العالمية ، فقدم عدة مسرحيات عالمية مشهورة منها « طبيب بالعافية » لموليير ، وبعض مسرحيات شكسبير وتشيكوف .. وساعد هذا على تحسين طرق تدريس الأدب فى المدارس الثانوية والمعاهد العليـا

والجامعات لاسيما وأن شعب المسرح تتنقل خلال العام الدراسى بين مختلف البلاد تقدم عروضاً مسرحية قصيرة مشوّقة فى المدارس نفسها ، بل فى رياض الأطفال لبث حب المسرح فى نفوس الشبيبة .. مما يعاون على تكوين جيل من النظارة فى المستقبل . ويشترك فى أدوار هذه المسرحيات طلبة تخرجوا فى أكاديمة الفنون المسرحية وبعض هؤلاء الممثلين برز على خشبة المسرح كما نجح على الشاشة أيضاً .

واليوم ينهض مسرح «بوشكا بوها» للأطفال فى مبنى شاهق جميل بوسط مدينة بلغراد ، كأحد مسارح يوغوسلاڤيا الكبرى المشهورة ، وهو يقدم عرضه لمسرح العرائس أو التمثيليات كل يوم . وله فى كل موسم ثمانية برامج جديدة على الأقل يسهم فى نجاحها كبار الموسيقيين والملحنين والمخرجين من أصحاب الأسماء اللامعة فى يوغوسلاڤيا . ولا يكاد يوجد محل شاغر فى أى حفلة .. لأن الأسعـار فى متناول الجميع . وسجل العام الماضى ٥٩/٥٨ ثلاثمائة عرض استمتع به حوالى ٩٥,٠٠٠ من النظّارة .

ويعدّ الآن مجلس إدارة فرقة «بوشكابوها» العدة للموسم الجديد وهو الموسم التاسع حيث يقدم بعض المسرحيات المحلية : وبعضاً آخر من المسرحيات العالمية منهـا « توم ساوير » للكاتب الأمريكى مارك توين ، ودافيد كوبر فيلد للكاتب الإنجليزى شارلز ديكنز . كما سيحفل برنامج باليه مسرح العرائس ببرامج جديدة منها « صندوق اللعب » لديبوسى ، وبعض إنتاج راڤيل وغيرهما من المؤلفين العالميين .

وبفضل اهتمام رجال الفكر والتربية والدولة بمسرح الأطفال هذا ، وإقبال النظارة عليه ، فلا شك أن هذا المسرح سيقوم بدور فى تشكيل الإنسان المعاصر .

* * *

وتختم الكاتبتان موضوعهما الذى كتباه للقراء العرب قائلين : « ونأمل أن تتاح الفرصة أن يحضر مسرح «بوشكابوها» ذات مرة للقاهرة وغيرها من العواصم العربية ، ليتعرف العرب على رسالة هذا المسرح ، وليسهم الفن المسرحى فى التفاهم العالمى والصداقة بين الأطفال والشباب فى كل أجزاء العـالم » .



التليفزيون حقل جديد للفن والثقافة

بقلم الأستاذ صلاح التهامى



عائلة تجتمع حول جهاز التليفزيون

التليفزيون مجال جديد للتعبير الفنى والاتصال الجماهيرى ينفسح أمام كتابنا وفنانينا ، ويتسع لاستيعاب كفايات فنية عديدة . ولكن هذا المجال شأنه شأن بقية الفنون يحتاج إلى ثقافة فنية لابد من أن يتزود بها العاملون فى هذا الحقل الجديد .

ويتنازع السينمائيون والإذاعيون فى كثير من أنحاء العالم حول جدارة كل منهم بالعمل فى التليفزيون ، إذ يرى الفريق الأول أن التليفزيون أقرب من الناحية الفنية إلى السينما . فالصورة هى أهم عناصره ، والعاملون فى الحقل السينمائى قد اعتادوا النظر إلى الأشياء بأعينهم قبل آذانهم . ويردد السينمائيون القول بأن غاية ما يفعله الإذاعيون عندما يشتغلون فى التليفزيون هو أن يقدموا للناس إذاعة صوتية موضحة بالصور .

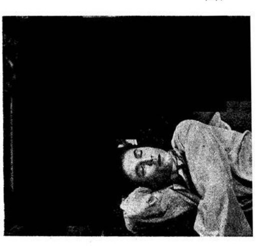
إلا أن الإذاعيين يرون من ناحية أخرى أن التليفزيون إنما هو تطور طبيعى للإذاعة ، وأن كليهما يتفقان فى أنهما يوجهان إلى مجموعات صغيرة من الناس فى بيوتهم ، أى فى عالم حقيقى واقعى لا تفيد فيه المبالغات التى تقدمها السينما للناس حينما يجتمعون فى دور خاصة للعرض السينمائى اعتاد المتفرجون أن يشاهدوا فيها كل غريب .

ويتعذر علينا أن نناصر فريقاً على فريق ، لأن التليفزيون فى الواقع لابد من أن يفيد من الخبرات الفنية فى مختلف الحقول ، سواء فى ذلك الإذاعة والسينما والمسرح .

ولعل أهم ما يجب على المشتغلين بهذه الفنون عندنا أن يهتموا به فى هذه الأيام ، هو دراسة خصائص هذا الفن الحديث ، وإعداد أنفسهم لخدمة الفن والثقافة عن طريقه .

والحقل الذى يشمله نشاط التليفزيون فسيح ومتنوع ، فبرامجه تشمل عادة النشرات الإخبارية والإذاعات الخارجية التى تسجل الاحتفالات والنشاط الرياضى ، والبرامج التسجيلية التى تتضمن زيارات للمصانع والحقول وتسجيل مظاهر التقدم فيها على نحو برنامج « من خير بلادنا » الذى تقدمه إذاعة القاهرة . ولكن التليفزيون يضفى على هذه البرامج كلها واقعية تفوق كل ما يمكن أن تقدمه الإذاعة الصوتية .

وإلى جانب تسجيل الأحداث والتطورات السياسية والصناعية يمتد نشاط التليفزيون إلى الميادين الفنية كافة ، فينقل للناس فى بيوتهم الأفلام والمسرحيات ويقدم لهم



« كما تهواه » – مسرحية شكسبير على شاشة التليفزيون



مجموعة من الممثلين يستمعون إلى التوجيهات الأخيرة قبل بدء العمل أمام كاميرا التليفـزيون

حفلات الموسيقى والفنون الشعبية والبالية، كما يصحبهم إلى المعارض الفنية .

ولكن هل يعنى هذا أن شاشة التليفزيون تستطيع أن تقدم لنا كل ما تقدمه لنا شاشة السينما ؟

الواقع أن حجم شاشة التليفزيون الصغيرة تتحكم إلى حد كبير فى الصورة التى نراها على هذه الشاشة .

وقد كان صغر حجم شاشة التليفزيون هو نقطة المنافسة التى استغلتها السينما إلى أقصى حدود الاستغلال، فعمدت إلى تكبير الشاشة فى دور العرض وبدأت بالشاشة البانورامية ، ثم قدمت لنا أفلام السينما سكوب ، ثم بالغت فى هذا المجال ، فأعدت الشاشة المكونة من ثلاثة أجزاء لتستخدم لعرض الفيلم الواحد بوساطة ثلاثة أجهزة للعرض (السينراما) .

إلا أن حجم شاشة التليفزيون لم يضعف من تأثيره فى المتفرجين وإن كان قد أسهم فى تحديد خصائص للفن التليفزيونى تختلف عن الأسلوب السينمائى ، ففى التليفزيون مثلا لا تؤدى الإضاءة الدرامية دورها الذى نلمسه فى السينما ، كما أن الرغبة فى وضوح الصورة على الشاشة الصغيرة جعلت مخرجى التليفزيون يعتمدون إلى حد كبير على اللقطات الكبيرة الحجم ، أى التى يظهر فيها وجه الإنسان فحسب ، وقد أدى هذا إلى نتيجته المنطقية وهى إضفاء أهمية على الجدار تفوق أهمية الحركة داخل المنظر على عكس الحـال فى السينما تماماً .

ولم يتردد مخرجو التليفزيون فى استخدام الإيقاع البطىء الذى يسمح للقطات أن تبقى على شاشة التليفزيون وقتاً طويلا نسبيًّا ، حتى إن أحد مخرجى التليفزيون العالميين اشتهر بمهارته فى عرض الفصل المسرحى الكامل فى لقطة واحدة تمتد إلى عشرين دقيقة أو نصف ساعة . هذا على الرغم من أن محاولة المخرج السينمائى «هتشكوك» استخدام لقطات تستغرق عشر دقائق فى فيلم « الحبل » بدت على شاشة السينما محاولة غير ناجحة ، وذلك لأنها أهملت المونتاج الذى يعد حجر الأساس فى العمل السينمائى .

والتليفزيون يتيح للممثلين فرصـاً مثالية لإبراز مقدراتهم التعبيرية ، وهى فرص لا يتيحها لهم المسرح

أو السينما ، فالأفلام كما نعرف ، يجرى تصويرها فى الاستوديوهات على شكل لقطات قصيرة متفرقة تستغرق من دقيقة إلى خمس دقائق على الأكثر . وتصوَّر هذه اللقطات عادة دون نظر إلى تتابعها المنطقى ، وإنما يجرى تصوير اللقطات كافة التى تدور فى منظر أو مكان واحد إثر بعضها حتى ولو جاء بعضها فى أول الفيلم وبعضها فى آخره . ولذلك فإن ممثل السينما يؤدى دوره على أجزاء متقطعة لا تتيح له فرصة الاندماج الكامل فى دوره ، ومن هنا جاء تحكُّم المخرج السينمائى إلى حد كبير فى أداء الممثلين .

أما الممثل المسرحى فإنه يضطر فى أدائه المسرحى إلى شىء من المبالغة لتصل تعبيراته إلى الصفوف الخلفية فى الصالة ، وحتى أدق المشاعر وأرقّ عبارات الحوار لابد من أن يبرزها بشكل واضح حتى يصل مضمونها إلى جميع المشاهدين .

ولكن التليفزيون يمتاز عن السينما والمسرح بأنه يتيح للممثل الفرصة لتأدية دوره دفعة واحدة ، كما يعفيه من المبالغة فى التعبير بفضل استخدامه للقطات القريبة التى تبرز ملامح الوجه ودقائق التعبير .

وهذه الخاصية التى يمتاز بها التليفزيون تحدد نوع التمثيليات التى تصلح له . ويفضل خبراء التليفزيون عادة الدراما التى تعبر عن الأفكار والمشاعر ، والتمثيليات التى تنطوى على صراع عاطفى دقيق وتصور علاقات شخصية وثيقة . ولا يميلون إلى التمثيليات التى تعتمد على الحركة إلى حد كبير ، وإن كان هذا لا يعنى بالطبع أن تمثيليات التليفزيون تخلو من الحركة تماماً ، بل إن التليفزيون قد استخدم فى كثير من البلاد لعرض روائع الباليه التى تعتمد على الحركة فحسب . وقد اكتسب التليفزيون للباليه أنصاراً عديدين ممن لم يتح لهم مشاهدته فى المسارح من قبل .

وعلى الرغم من هذا فإن الكتابة للتليفزيون تحدها قيود كثيرة تختلف عما اعتاده كتّاب الإذاعة والسينما



أجهزة التليفزيون تسجل سباقاً للسيارات

على السواء . فكاتب التليفزيون مقيد فى اختياره للأماكن التى تدور فيها أحداث التمثيلية ، فلا يمكن أن تدور هذه الحوادث على ظهر سفينة مثلا ، أو فى طائرة ، أو فى جوف غواصة ، أو فى عالم الفضاء ، لأن هذه الأشياء كلها لا تتسع لها إمكانيات استوديوهات التليفزيون ، وإن كان فى وسع السينما أن تصورها ، وفى وسع الإذاعة أن تنقل للمستمع الإحساس بها باستخدامها للمؤثرات الصوتية .

وكاتب التليفزيون لا بدّ من أن يقدر أهمية الزمن الذى يستغرقه فى عرض فكرته . فبرنامج التليفزيون لا يستغرق فى المتوسط أكثر من نصف ساعة ، والتليفزيون يستهلك برامج كثيرة ولا بد من إنتاجها بسرعة ، وفى حدود ميزانية متواضعة بالنسبة لما ينفق على الإنتاج السينمائى مثلا . وعدد المناظر التى تجرى فيها أحداث برنامج التليفزيون تكون عادة محدودة .

كل هذه قيود تواجه الكاتب عندما يبدأ العمل فى التليفزيون .

وتختلف أساليب عرض برامج التليفزيون ، فيستطيع الكاتب مثلا أن يقدم فكرته على شكل حديث


التليفزيون فى المدارس

توضحه بعض المشاهد المتفرقة ، مثل تلك الأحاديث التى يقدمها لنا البرنامج الثانى عن الفن المسرحى ويكتبها الدكتور على الراعى ، وتتخللها بعض نماذج من المسرحيات .

وكذلك يستطيع الكاتب أن يستخدم الأسلوب التسجيلى فى عرض موضوعه . وأنصار الأسلوب التسجيلى يؤمنون بأن التليفزيون ليس مرآة تنعكس فيها الحياة كما هو الحال فى السينما والمسرح ، وإنما هو نافذة تطل منها على الحياة . وهم يؤمنون أيضاً بأن الناس يهتم بعضهم ببعض ، وأن التليفزيون الذى يصل إلى المتفرجين فى بيوتهم هو أفضل وسيلة اخترعها الإنسان لزيادة التقارب بين الناس .

وقد انقسم الأسلوب التسجيلى إلى ثلاثة أنواع ، هى : الأسلوب التسجيلى الدرامى ، والأسلوب التسجيلى الإخبارى ، وأسلوب المجلة التسجيلية .

والمعالم الرئيسية للأسلوب التسجيلى الدرامى هى استخدامه للممثلين لأداء أدوار الناس العاديين بأدق صورة ممكنة ، وتشييد ديكورات داخل الاستوديو تمثل الأماكن التى تدور فيها أحداث البرنامج مطابقة تماماً للصورة الموجودة بها فى الحياة ، ثم تمثيل الأحداث داخل الاستوديو مع الاستعانة ببعض الفصول السينمائية التى تتخلل البرنامج . والقصص التى تعرضها البرامج التسجيلية الدرامية هى قصص حقيقية مستمدة من الحياة مع إدخال بعض التعديلات البسيطة التى تقتضيها طبيعة العرض فى التليفزيون .

أما الأسلوب التسجيلى الإخبارى فإنه يعالج عادة مشاكل اجتماعية مثل : الأمية وسوء التغذية والنظافة وأضرار التدخين وجرائم الأطفال ، كما يعالج موضوعات ذات طابع دولى مثل : مشكلة اللاجئين ومقاومة الملاريا فى العالم . والبرنامج التسجيلى الإخبارى لا يقدم عادة حلا للمشاكل ، وإنما يغوص فى أسبابها ويحاول أن يوقظ الوعى ويثير اهتمام الناس بها .

أما المجلة التسجيلية فإنها تهتم بالموضوعات الأقل جدية ، ومهمتها أن تزود المتفرجين بالمعلومات وتسليهم . وهى تعالج عادة موضوعات مثل : اعرف بلادك ، أو تقديم شخصيات طريفة من الحياة من قبيل برنامج « جرب حظك » الذى تقدمه إذاعة القاهرة . والخلاصة أن المجلة التسجيلية تسجل مشاهد متنوعة من أماكن عديدة على عكس البرنامج التسجيلى الإخبارى الذى يهتم بمكان محدود مثل : ساحة محكمة أو غرفة دراسية أو قاعة طعام ، ثم يتعمق فيما ينطوى خلف المكان المحدود من دلائل ومعان .


ركن المرأة بعرض المجوهرات



الراقصة أليشيا ماركوفا
قدمت روائع الباليه بالتليفزيون



دروس فى الباليه أذيعت بالتليفزيون

والتليفزيون لا يقتصر على عرض البرامج التسجيلية الخاصة به ، بل يعرض أيضاً الأفلام السينمائية التسجيلية ، ويتيح لها بذلك الفرصة لأن تصل إلى أكبر عدد من الناس ، ويهتم كذلك بعرض الأفلام العلمية والتجريبية وغيرها من الأفلام غير التجارية التى لا تهتم بها دور السينما .

وقد أدى هذا فى كثير من البلاد إلى تطوير الأفلام التسجيلية وضاعف من اهتمام الناس بها ، فأصبحت مصدراً رئيسياً لخبرات الناس ، وعاملا فى التقارب بين الشعوب التى تتبادل فيما بينها هذه الأفلام للعرض بواسطة التليفزيون .

وهذا الاهتمام بالأفلام التسجيلية ينمى أذواق الجماهير وإحساسهم الفنى بالسينما مما يجعلهم أكثر حرصاً فى اختيار الأفلام السينمائية التى يرتادونها .

وبهذا تنشأ منافسة فنية بين السينما والتليفزيون تساعد على تشجيع الإنتاج السينمائى الجيد .

وهكذا نجد أن التليفزيون سيكون عنصراً جديداً من عناصر تشجيع الفنون فى بلادنا ، وفعالا فى نشر الثقافة على أوسع نطاق . وليس بعيداً ذلك اليوم الذى سنرى فيه أجهزة التليفزيون تنتشر فى المدارس والنقابات ودور الجمعيات التعاونية فى الريف ليلتف الناس حولها ويروا بأعينهم ، ويسمعوا بآذانهم حقائق عن حياتهم وحياة الإنسانية لم يكن ليتاح لهم أن يروها من قبل .

إن التليفزيون جدير بأن يحدث ثورة فنية فى حياتنا ، فليعد الفنانون أنفسهم لدعم هذا الفن الجماهيرى الجديد ليؤدى رسالته فى خدمة المجتمع وليكون عنواناً لتقدم الفنون فى بلادنا .

العذراء المهذبة

للقصصي الروسي فيدور دستويفسكي

ترجمة المرحوم الأستاذ عباس حافظ

نشرنا في العدد السابق من المجلة القسم الأول من هذه القصة التي كانت آخر ما نقله المرحوم الأستاذ عباس حافظ خصيصاً للمجلة ، وننشر هنا بقية هذه القصة التي هي إحدى روائع دستويفسكي

القسم الأخير

(١)

حلم كبرياء

ومنذ لحظة جاءتني « لوكريا » تنبئني أنها لا تستطيع البقاء معي بعد الآن ، لأنها مضطرة إلى تركي عقب دفن زوجتي ، فجثوت عند قدميها متضرعاً إليها أن تمكث ، متوسلا إليها ألا تذهب ، ولكن ضراعتي لم تُجْدِ نفعاً ، ولعلي لبثت ساعة كاملة أرجو إليها البقاء وهي المتأبية ، ولا أزال أفكر وأعاود التفكير ، وكل أفكاري أليمة موجعة ، ورأسي كذلك مصدَّع ، وقد أكون أخطأت في إذلال تلك المرأة على نحو ما فعلت ، ومن الغريب أنني لم أجد في نفس رغبة في النوم ، وحين يصبح المرء في عذاب فكري شديد ، وتنقضي أوجاعه الأولى ، وتخفُّ آلامه المروعة ، يحس عادة رغبة في النوم ، حتى ليقال إن المحكوم عليهم بالإعدام ينامون نوماً عميقاً في الليلة الأخيرة ، فليكن إذن ، ولأفعل ما يفعلون ، ومن الطبيعي أن أفعل ، لأن قواي لن تبقى ولن تستمر ، إذا أنا لم أفعل . . . .

لقد كنت منذ لحظة راقداً فوق المتكأ ... ولكن لم أنم ...

* * *

وجعلنا نرعاها ليل نهار ، طيلة الأسابيع الستة التي قضتها مريضة مدنفة ، ولازمناها خلالها ، أنا ولوكريا وممرضة مدربة استأجرتها من المستشفى ، ولم أضنّ بالمال على تمريضها ، بل رغبت رغبة صادقة في إنفاقه ، وذهبت أدعو الطبيب « شرويدر » ، ودفعت إليه عشرة روبلات عن كل زيارة يزورها ، وحين ثابت إلى نفسها ، بدأت أروح أقل تمادياً ... ولكن كيف أصف ماجرى ... لقد جاءت في أول يوم غادرت فيه فراشها إلى غرفتي ، في رفق وبلا كلام ، فجلست إلى منضدة كنت قد ابتعتها خاصة لها ، ولم نتكلم ... هذه هي الحقيقة ، لم يَدُرْ بيننا كلام ، ولا جرى حديث ، ولكننا فيما بعد بدأنا الكلام ، ولكنه كان عندئذ كلاماً في شئون عادية ، وكنت أنا بالطبع متعمداً الاحتجاز ، وكان من الجلي أنها هي أيضاً قد سرّها ألا تكثر من القول ، وبدا لي هذا منها طبيعياً لا غرابة فيه ، وجعلت أقول لنفسي « لقد هزّها الأمر هزة أليمة ، فذَوَتْ واضمحلت قواها ، ولا بد لي من أن أفسح لها الوقت لكي تنسى ، وتستردّ جأشها الذاهب ، وصحتها الذاوية » . وهكذا احتفظنا بصمتنا القديم ، ولكني كنت طيلة تلك الفترة أستعد للغد ، وبدا لي أنها كانت هي أيضاً كذلك ، فكنت أعجب أحياناً لهذا المسلك منها ، وأسائل النفس « ما الذي تراها تفكر فيه الآن ؟ » .

وليس فى وسع أحد أن يتصور مبلغ عذابى ، أو يتخيل مقدار حزنى ، وأنا أقوم على رعايتها فى مرضها ، ولكنى كتمت حزنى فى أعماق نفسى ، وجعلت أخنق أنّاتى وتأوُّهاتى فى محضر « لوكريا » ، ولم أكن أستطيع أن أواجه أو أتصور فكرة ممات زوجتى ، وهى لا تعرف الحقيقة ، أو ذهابها من هذه الدنيا ، دون أن تعلم بها . وأذكر أننى عند زوال الخطر

عنها ، وتماثلها إلى العافية ، بدأتُ فجأة أصبح أكثر هدوءاً ، وأجمعت النية على أن أرجئ التدبير للمستقبل إلى أجل غير مسمى ، وأن أدع الأمور تجرى كما هى حتى حين .أى والله ؛ لقد راحت تعتمل فى نفسى « خطرة » غريبة ... كذلك أصفها ، ولا أستطيع أن أجد وصفاً آخر . لقد « انتصرت » عليها ، وبدت لى هذه الحقيقة كأنها الكل فى الكل عندى . وهكذا انقضى الشتاء ، وكنت خلاله راضياً عن نفسى إلى حد لم أشعر بمثله من قبل .

لقد أحاطت بحياتى ؛ كما ترى ؛ ظروف خارجية .. ظللت إلى اليوم — أى إلى الوقت الذى وقع لى فيه المصاب بينى وبين زوجتى — رازحاً تحت وطأتها فى كل يوم ، بل فى كل ساعة ، وتلك الظروف هى فقدان سمعتى ، وطردى من الفرقة ، أوقل فى كلمتين اثنتين : ذلك الظلم المبين الذى كنت ضحيته . فقد وجدنى زملائى فيها مفرطاً فى الجد ، رزيناً مسرفاً فى الرزانة ، أو ربما كثير الجنوح إلى السخرية ، إلى حد لا يسيغونه ، ولا يتفق مع أذواقهم، إذ كثيراً ما يحدث أن يحب المرء شيئاً أو يعجب بأمر ، أو يحترم إنساناً على حين يكرهه زملاؤه ويهزءون به ، ويسخرون منه ، وأحسبنى لم أكن محبوباً فى يوم من الأيام من أحد ، حتى فى أيام المدرسة،وما وجدت فى هذه الدنيا مخلوقاً أروقه ، ولا إنساناً فى أى وقت يرتضينى ، حتى « لوكريا » الخادم نفسها لا تستروح

لى . وكانت حكايتى مع الفرقة نتيجة ذلك الكره ، وليس فى الدنيا حظ أنكد ، ولا أشد على النفس غضاضة ، من أن يجد المرء نفسه مظلوماً فى حادثة كان من المحتمل ألا تحدث مطلقاً ، لولا اجتماع ظروف كان ممكناً أن تمرَّ كما تمرُّ السحابة العابرة ، وإن هذا لأشدُّ ما يكون أذى ، وأبلغ ما يكون إيلاماً لنفس الرجل الذى أوتىَ إحساساً مرهفاً ، وشعوراً قوياً .

وإليك ما جرى :

كنا فى ذات ليلة فى دار التمثيل ، فقصدت فى فترة بين الفصول إلى المقصف ، ولم يلبث أن دخل أ ... ف ، وهو ضابط فى فرقة « الهوسار » وأنشأ يقص على زميلين له فى صوت مرتفع مسموع من جميع الحاضرين : كيف أن ضابطاً برتبة « الكبتن » فى فرقتنا يدعى « بزموتسيف » قد أحدث منذ لحظة « فضيحة » فى دهليز المسرح وأحد منافسيه ، بالظهور « سكران » ثملا .. ولم تكن الحقيقة كذلك ، لأن الكبتن « بزموتسيف » لم يكن سكران فى تلك الليلة ، فلم تكن ثمة « فضيحة » إطلاقاً ، ولم يلبث ضباط « الهوسار » الثلاثة أن عطفوا بالكلام على مسائل وشجون أخرى ، وتركوا هذه « المسألة » جانباً ، ولكن الأنباء ، وصلت فى اليوم التالى إلى فرقتنا ، فقيل عندئذ إننى كنت الضابط الوحيد الذى كان فى المقصف بالأمس ، وإننى لم أتقدم إلى الضابط أ ... ف ، فأُسْكِته بكلمة .. عندما كان يتكلم بتلك اللهجة المُهينة الماسة بالكبتن « بزموتسيف » ... ولكن لماذا كان ينبغى أن أفعل ذلك ... ؟ وإذا كان بين ذلك الرجل وبين « بزموتسيف » ما يدعو إلى الشجار، فذلك شيء شخصى يخصهما هما دون أحد سواهما ، فلا يصح أن ألزم أنا به إلزاماً ، ولكن زملائى مع ذلك أجمعوا على أن الأمر ليس « شخصياً » بل يمس الفرقة كلها ، وما دمت أنا الذى كنت حاضراً ذلك

الحديث الذى جرى فى المقصف ، فقد أظهرت للحاضرين ، وللجمهور عامة ، أن فرقتنا تحوى أشخاصاً لا يغارون على شرفهم وشرف سلاحهم ، ولكنى لم أوافق على هذا الرأى ، ولكنهم أفهمونى أنه لا يزال فى إمكانى أن أصلح الأمر بتوجيه دعوة رسمية إلى . « أ ... ف » لتصفية الموقف ، ولكنى لم أشأ أن أفعل ، وكنت مُغْضَباً ، فرفضت هذه الفكرة فى شىء من الجفوة والحدة ، وقدمت استعفائى ...

هـــذه هى القصة كلها ... لقد تركت الفرقة متكبراً مزهوًّا أخا أنَفة واعتزاز ، ولكننى غادرتها محطوماً مهدّماً ، وفقدت قوة إرادتى ، ووقارى ، وسمعتى ، وعندما بدد زوج أختى فى موسكو ، بعد فترة قصيرة من ذلك الحادث ، آخرفضلة من أملاك أسرتنا ، ومن بينها نصيبى الصغير ، وجدتنى متكففاً مستجدياً فى الشوارع ، وكان من الجائز أن أقبل عملا خاصاً ، ولكنى لم أفعل ، لأننى لم أستطع بعد أن كنت أرتدى « البذلة » العسكرية الفاخرة ، أن أقبل العمل فى السكك الحديدية ! يا للعار ... ويا للشنار ... ! إن شرّ ما فى الأمر كله هو خير من ذلك وأهْوَنُ بأساً ... ذلك هو السبيل الذى اخترته لنفسى وآثرته .. أجل ... إن من خلفى ثلاثة أعوام مليئة بذكريات سود مشائيم ، لا يزال ماثلاً من بينها مأواى إذا جنّ الليل تحت الموائد فى حانة « فيازنسكى » ولكن منذ قرابة عام ونصف عام ، قضت أمٌّ لى فى العماد نحبها — وكانت امرأة عجوزاً غنية — تاركة لى ثلاثة آلاف روبل ، ففكرت فى الأمر ، وانتهى بى التفكير إلى أن أعتزم تنفيذ خطة معينة ، وكانت هذه الخطة أن أفتح مكتباً للرهون ، غير مستأذن فى ذلك أحداً ولا آخذ فيه برأى مخلوق ، فإذا اجتمع لى المال والمأوى انتقلت إلى حياة جديدة بعيدة من الذكريات القديمة ... تلك كانت الخطة التى رسمتها لنفسى ....

ولكن الماضى الأليم وشعورى بضياع سمعتى وشرفى ظلاّ شديدىْ الوطأة على خاطرى ، لا ينفكّان عن إيلام نفسى على الأيام ، وقد تزوجت كما تعلم ، وإن كنت لا أدرى هل كان ذلك اختياراً أم لم يكن كذلك .. وحين فعلت ذلك ، ظننت أننى سأدخل على حياتى صديقاً ... إذ كنت أحوج ما أكون إلى صديق ، ولكن هذا الصديق كما تبين لى يقتضى أن أجتاز به خطة إعداد وتدريب ... بل خطة إيلاف أو « تأنيث » أو « تدجين » ، فهل كان يكفى أن أبين كل شىء فى الحال لفتاة غُفْلٍ لم تتجاوز السادسة عشرة ؟ إذ كيف مثلاً كنت مستطيعاً أن أقنعها بأننى لست جباناً ، وأننى كنت مظلوماً حين اتهمتنى فرقتى بالجبن ، لولا حادثة المسدس الرهيبة التى وقعت أخيراً ... أى نعم الحادثة التى وقعت فى أنسب الظروف ، وأوفق الأوقات ، فقد استطعت بخوض تلك التجربة الرهيبة ... تجربة المسدس المصوب إلى رأسى .... أن أثأر لنفسى من الماضى الأليم كله ، وكانت هى وحدها العليمة به ، وإن لم يَدْرِ به أحد سواها ، وهى التى ساعدتنى على تحقيقه ، لأنها هى وحدها التى أتاحت لى أمنيتى الوحيدة ، وأعانتنى على تحقيق « حلم كبريائى » ... لقد كانت هى الإنسانة الوحيدة التى اخترتها دون سائر النساء لنفسى ولم تبق لى يومئذ حاجة إلى امرأة سواها ... وكانت هى تعرف ذلك أيضاً ، وتعرف كذلك أنها قد أخطأت فى الانضمام إلى زمرة أعدائى وخصومى ... لقد سرّتنى تلك الفكرة أشد السرور ، واستبدت بخاطرى استبداداً ، إذ أصبح من المستحيل أن أكون فى عينيها جباناً وغداً ، ... مستحيل أن ألوح فى ناظرها شخصاً غريباً ، أو مخلوقاً عَجَباً ، ولكن هـــذه الفكرة الأخيرة لم تكن مع ذلك مُرْضية لى كل الإرضاء ، لأن الغرابة ليست معابا ، ولا هى دائماً كريهة فى عين المرأة ، ولا قبيحة أبداً فى خاطرها ...

وجملة القول إننى رحت أنفى الحادثة الأخيرة من خاطرى ، فان ما حدث كان فوق ما تطيق مشاعرى احتماله بهدوء ... إذ كان يحوى أيضاً صوراً كثيرة ، وأخيلة عدة لا يجلد لبىّ على احتوائها فى أعماقه ، ومن هنا كانت حماقتى كحالم ، وجُنَّتى كمخلوق ذاهب مع الأخيلة والأحلام كلّ مذهب ، فلا عجب إذا كان ماجرى قد حرمنى من مادة الخيال ، فى حين كنت أظن طيلة الوقت أنها قائمة على منال يدى ، أدعوها فتستجيب لدعوتى .

وكذلك انقضى الشتاء ... وأنا فى ارتقاب شىء ما ... لقد كان يروقنى أن ألقى نظرات خُلساً إليها ، وهى جالسة إلى منضدتها الصغيرة فى شغل شاغل بتطريزها ، أو إذا كان الوقت مساء بقراءة الكتب التى كانت تتناولها من دولابى ... كانت الكتب المختارة ذاتها فى ذلك الدولاب . فى مصلحتى ، وشفائع تشفع لى . وقد لزمت البيت لا تكاد تفارقه إلا بعد المغرب حين نفرغ من العشاء إذ آخذها لرياضة بدنية تجدى على صحتها ولكننا لم نكن نمشى عندئذ فى صمت مطلق ، كما كنا نفعل من قبل ، بل بالعكس لقد مضيت أحاول أبداً أن أبين لها رغبتى الصادقة فى تبادل الحديث الودىّ معها ، و إن كان محدوداً من كلا الجانبين ، ضيق النطاق لا إمعان فيه . وكان لى غرض معين منه ، وهو غرض أملته على خاطرى فكرة جديدة ، وهى أنها تحتاج إلى إعطائها مهلة ، أو فسحة من الوقت ، ولكن الشىء الغريب الذى لم يدر فى خاطرى حتى قبيل مختم الشتاء ، هو أننى لم أكن كلما اختلست النظر إليها أجدها تنظر إلى ، أو أرى عينيها متجهتين نحوى ، فكنت أحمل ذلك منها على محمل التهيب .. إذ كانت تلوح عليها يومئذ سمات الرفق والضعف والانزواء التى تبدو طبيعية ممن طال عليه السقام كما طال عليها . وكنت أذهب أقول لنفسى : « كلاّ . لَخَيْرٌ لى أن أنتظر حتى تعود إليك فجأة

من تلقاء نفسها » . وكانت لهذه الفكرة فتنة فى نفسى أعجز عن وصفها ، وإن جاز لى أن أقول إننى جعلت أحياناً أتعمد العبوس ، وأحمل على النفس لكى أتراءى متجهماً مكفهراً أمامها ... وكذلك سارت الأمور على الأيام ، ولكن حقدى الكظيم عليها لم يستطع مطلقاً أن ينضج فى أعماق روحى ، أو تتأصل جذوره فى منابت نفسى ، وكنت أشعر أبداً كأنى مصطنع دوراً أمثّله ، أو ألعب لعبة ابتكرتها . ولئن كنت قد فسخت عقدة الزواج بشراء سرير جديد لها وحاجز يحجبه ، فلم أكن أشعر يوماً بأنى أعدّها « خاطئة » لا لأنى كنت المستخِفّ بمبلغ ذنبها ، المستهتِرَ بمدى خطيئتها ، بل لأنى من اليوم الأول ذاته وقبل أن أشترى لها السرير رحتُ أروض خاطرى على الصفح عنها ، وغفران ذنبها . وجملة القول أن مسلكى الغريب إنما جاء من صلابة أخلاقى ، وإن كنت من ناحية أخرى قد عددتها المهزومة أمامى كل الهزيمة . المحطمة المستذلّة إلى حد جعلنى أحياناً موجع القلب رثاء إليها ، متفطراً من الإشفاق عليها ، وإن كانت فكرة إذلالها وإخضاعها قد سرتنى فى الحق وأرضت نفسى ... إى والله لقد استهوتنى حقاً فكرة هذا الفارق الظاهر بيننا .... فكرة الانتصار لى ، والهزيمة لها .

وفى ذلك الشتاء أتيت بضع حسنات ، وبدرت منى بوادر طيبة .. فقد رددت مثلاً رَهْنَيْن لبعض الناس ، وأقرضت امرأة مسكينة شيئاً من المال بغير رهن ، ولم أنبئ زوجتى بما فعلت لأنى لم أفعله ابتغاء مرضاتها ، أو انتظاراً لمديح منها ، أو ثناء ، ولكن الذى حدث هو أن تلك المرأة المسكينة جاءت لتشكرنى ، وكادت تجثو عند قدمى من العرفان .. فعرفت المسألة وأحسب زوجتى قد سرّت حقاً حين علمت بهذا الإحسان الذى كان منى .

وكذلك أقبل الربيع فأنثنينا فى أواسط شهر ابريل نفتح النوافذ الموصدة طيلة الشتاء . وبدأت الشمس

تشرق بضيائها اللمّاح على مسكننا الصامت ، وتملأ جوانبه بشعاعها الوضّاح ، وإن ظلّ على عيني ستار مسدل يعمى بصيرتى ، ويحجب عنى ضوء التفكير والإدراك ... ويآله من ستار مشئوم مدمر أليم ! ...

وأخيراً انفتحت عيناى فأبصرت كل شيء .. فهل كان ما حدث محض اتفاق ؟ أكان ذلك اليوم المشئوم محتوماً أن يأتى ؟ .. وهل جاءت أشعة الشمس فأضاءت جنبات روحى المُعْتِمَة وردتها إلى الإحساس والإدراك ، كلا ، لم يكن ثم إحساس ولا إدراك ... بل كل ما حدث هو أن شرياناً صغيراً ... شرياناً ميتاً منذ أمد بعيد ... اختلج قليلا وعاد إلى الحياة لكى يضئ ضميرى المظلم ، ويطرد شيطان الكبرياء من أعماق نفسى ... أى نعم .. لقد جرى كل ذلك فجأة وعلى غير انتظار ... جرى فى ذات أصيل وبعد الغداء ، بخمس ساعات ...

— ٢ —

انسدال الستار فجأة أمام عينى

وفى وسعى أن أقص القصة فى كلمتين ... لقد لبثت شهراً أو قرابته ألاحظ عليها ذهولاً غريباً ... ذهولاً غريباً لا صمتاً . والفارق بينهما كما ترى واضح ، وكان أول انتباهى إلى هذا العارض الجديد فجائياً ، فقد كانت فى ذات يوم جالسة إلى منضدتها منشغلة بتطريزها مطرقة برأسها ، مكبة على ابرتها غير شاعرة بأنى كنت أنظر إليها وعندئذ قام فى خاطرى بغتة أنها تلوح ناحلة ذابلة ، وأن شفتيها ووجهها قد علاها الشحوب ، فلم يلبث مشهد ذهولها أن أحدث فى نفسى ألماً حاداً ، ووجيعة عابرة لم تطل ، وكنت قد سمعتها أيضاً تسعل سعالاً خافتاً جافاً . وخاصة فى الليل ، فنهضت فى الحال من مجلسى ، وخرجت لأبعث فى طلب الطبيب « شرودر » وإن لم أقل لها عما فعلت شيئاً .

وجاء الطبيب غداة اليوم التالى . فلما رأته جعلت تنظر إلينا وتنقل عينيها فى دهشة .

وانثنت تقول ضاحكة : « إننى بخير » .

ولم ينظر الطبيب إليها وكثيراً مايبدو الأطباء من الكبرياء مستخِفِّين مُهْملين ... ولكنه نبّأنى فى الحجرة المجاورة أن هذا الذى بها ليس إلا عَقَابيلَ مرضها ، وأنه يحسن بى فى الربيع أن آخذها إلى ضفاف البحر ، أو إذا لم يتَوَاتَ ذلك لى فإلى سواد الريف . وبالاختصار راح يصف لى المرض بأنه مجرد ضعف وهزال . ولما انصرف انبرت زوجتى فجأة تقول لى وهى تنظر إلىّ فى جد « إننى فعلا بخير » .

ولكن ما كادت هذه الكلمات تخرج من فمها حتى اصطبغ وجهها باحمرار .. والظاهر من الحياء ... أى نعم الظاهر من الحياء ... ياعجباً ... لم أدرك ذلك على حقيقته إلا الآن ؟ لقد استَحْيَتْ من أننى لا أزال أفكر كثيراً فيها ، كما يفعل الزوج « الحقيقى » وإن لم أدرك ذلك فى تلك اللحظة ولم أفطن إليه ، بل عزوتُ حياءها إلى شيء يشبه الاستنكاف ، أو يقرب من المهادنة ، أو النزوع إلى التراضى .. لأن الستار كان لا يزال مسدلاً فلم أبصر الأشياء على حقيقتها .

وانقضى شهر آخر ... وفى ذات أصيل ، حوالى الخامسة ، فى يوم من أيام شهر أبريل ، كنت جالساً إزاء منضدتى فى الدكان ، أراجع الحساب ، فسمعتها تأخذ فى الغناء لنفسها ، وهى مكبة على إبرتها وتطريزها ، بجانب منضدتها الصغيرة ، فى حجرتى ، فلم يلبث هذا الحادث غير المألوف أن أحدث فى نفسى تأثيراً يهدّ الأعصاب هدّاً ، ولا أستطيع إلى اليوم أن أجد له تعليلاً ، ولم أكن إلى تلك الساعة سمعتها تغنى ، اللهم إلا خلال الأيام القليلة الأولى عقب قراننا ، حين كنا لا نزال نرتع معاً ، ونخرج للرياضة ، ونطلق الرصاص على أهداف من مسدسى . وكان

صوتها فى تلك الأيام قويا ممتلئاً وإن لم يكن صريحا صادقاً – صوتاً يثير أشد السرور فى النفس، ويسكب فى الرح فرحاً ، صوتاً سليماً صحيحاً لا تشوبه شائبة ، ولكنه فى ذلك اليوم بدا فى غنائها ضعيفاً ، لا عن شَجَن واكتئاب بالغيْن ، وإنما أُرْجِحُ القول فيه ، أنه كان خافتاً ، كأنما قد احتوى شيئاً متكسراً ، متفلقاً ، متقطعاً ، أو كأن ذلك الصوت الخافت المسكين قد بات عاجزاً عن إصلاح جَرْسه ، فخرج الغناء منه لهذا السبب مريضاً واهياً سقيماً ، وظلت تغنى ، حتى انقطع الصوت فجأة ، حين ارتفعت به الأنغام إلى ذروة اللحن وأوج موسيقاه ... واهاً لذلك الصوت الصغير الأليم . بذلك التهدج الكسير الذى امتزج بنبراته .. ووقفت عن الغناء لكى تسعل .. ثم عاودته بخفوت ورفق ، حتى لا يكاد يبدو مسموعاً ... وانطلقت تغنى .

وقد تبتسم لاضطراب مشاعرى ، وهياج نفسى ، ولكن ليس فى وسع امرئ أن يفهم سبب ذلك وباعثه .. كلا ، لم أكن حزيناً لها . بل كان ذلك منى شيئاً مختلفاً عن الحزن والرثاء كل الاختلاف ، فقد سرى فى نفسى ، خلال اللحظات القليلة الأولى وأنا أصغى إلى غنائها ، شىء غريب من الشك ، أو نوع عجيب من الدهشة ، أو ريب وعجب رهيبان فى وقت واحد وغريبان ، كما هما أثمان مختلطان بشماتة ، وشفاء من موجدة ، ورحت أناجى نفسى قائلا : « إنها تغنى على سمعى . وتشدو فى حضرتى ، لقد نسيت إذن كل شىء عنى ... »

وأحسست عندئذ رجفة تسرى فى بدنى من فرعى إلى قدمى ، ولبثت جامداً فى موضعى ... ثم نهضت ، وتناولت قبعتى ، وغادرت البيت ، كأنى ذاهل عن كل شىء ، ولست أدرى لماذا ، وإلى أين كنت ذاهباً ؟ وكل ما أذكره أن « لوكريا » أعانتنى على ارتداء معطفى .

وانثنيت أقول لها على غير إرادة منى « إنها تغنى إذن ؟ » . ولكنها لم تفهم مرادى ، ولبثت تنظر إلىّ نظرة الحائر المستريب . والواقع أننى كنت أبدو حتماً غامضاً غير مفهوم .

قلت : «أهذهى المرة الأولى التى تغنى فيها .. ؟ »

قالت : « كلا . بل كانت تغنى أحياناً وأنت غائب عن البيت » .

إنى لذاكر ذلك كله حتى الذكرى ... ! ومضيت أهبط السلم إلى الطريق وانطلقت على غير هدى ، ثم وقفت فى ركن من الطريق ، ورحت أرسل البصر فى الفضاء ، وكان الناس يصطدمون بى وهم ماضون فى وجوههم ، وأنا لا أحس شيئاً ، وفجأة انثنيت أدعو مركبة ، وقلت للسائق خذ بى إلى « جسر البوليس » وأنا لا أدرى لماذا ، ولكنى لم ألبث فجأة أيضاً أن قفزت من المركبة ، ودفعت إلى الحوذى عشرين كوبيكاً ، وأنا أقول له مبتسماً ابتسامة غير ذات معنى « هذا لك لقاء تكليفك هذا اللف الطويل» . وإن كنت فى نفسى قد بدأت أشعر بشىء كالسرور الشديد .

وعدت إلى البيت مسرعاً ، وكانت الأنغام الراعشة الكسيرة التى تخللت ذلك الغناء لا تزال ترنّ فى أعماق روحى ، وتمسك بأنفاسى ... لقد انسدل الستار قبالة عينى ... وما دامت قد استطاعت أن تغنى على سمعى ، وتشدو فى محضرى ، فقد نسيت كل شىء عنى ... ذلك هو التعليل الرهيب المروع الذى سرى عندئذ فى أنحاء خاطرى ... فلم يعد شعورى مدركاً شيئاً سواه ... وإن كانت ثمة أيضاً لذة متناهية مذهلة قد أشعّت وأشرقت فى جوانب روحى وأنحائها . وتغلبت على كل شكوكى وريبتى ...

أواه ... ياالسخرية القدر ! ... لا شىء سوى تلك اللذة المسكرة كان يملأ نفسى إلى حِفَافَيْها طيلة

الشتاء ، وهل كان فى الإمكان أن تحوى نفسى شيئاً غيرها ، ولكن أين كنت أنا نفسى ... ؟ أكنت أعيش فى تلك النفس ... ؟

ومضيت أصعد السلم مهرولاً ، ودخلت البيت ، ولا أدرى هل دخلته متهيباً أم غير متهيب ، وإنما كل ما أذكره أن الأرض بدت كأنها تمور أمام عينى وترتفع وكأنى سابح منها فى تيار نهر متدفق . ودخلت المخدع ، فوجدتها تشتغل بإبرتها كما كانت من قبل ، ورأسها لا يزال مطرقاً فوق تطريزها ، ولكنها كانت قد انقطعت عندئذ عن الغناء ، وإذا بها تلقى علىّ نظرة سريعة عابرة ، مستخفة . كالنظرة التى يلقيها المرء بغير اكتراث على شخص يدخل عليه .

فدلفت نحوها ، وجلست بجانبها ، كمن هو فى غيبوبة وشرود . فعادت ترمينى بنظرة عَجْلَى ... نظرة الخائف المرتاع ، فتناولت كفها وقلت لها بعض الكلام .. كلاما لا أدرى ما هو ، وما أنا بذاكر منه حرفاً ، أى أننى « حاولت » أن أقول شيئاً ، لأننى لم أستطيع الكلام بهدوء ، وأعجزنى القول المتصل المتزن المربوط .. إذ راح صوتى ينقطع ، ويستحيل خافتاً غير مسموع ، حتى لقد وجدتنى حائراً لا أجد كلاماً مسعفاً ، وألجأنى العجز عنه إلى الزفرات والتنهـــدات .

وغمغمت مرتبكاً « لنتحدث معاً ... لنقل شيئاً .. » فهل ترانى كنت فى تلك اللحظة محتفظاً بلبّى ، ممسكاً برشدى ؟ ... وارتجفت هى قليلا ، وتراجعت منزوية ، وقد ارتسمت سمات فزع شديد على تقاطيع وجهها وهى تحملق ببصرها فى وجهى ، ثم أتبعتها فجأة بنظرة دهشة عابسة تراءت فى عينيها .. أجل .. نظرة دهشة متجهمة ، وهى تنظر إلىّ بتينك العينين النجلاوين اللتين أوتيتهما . فلم تلبث تلك النظرة المهوبة المقترنة بالنشوة أن أوهنت أعصابى كل الإيهان ،

فقد كانت تلك النظرة تنطوى على سؤال لم تفُهْ به ، وهو « ألا تزال تطوى الجوانح على شىء من الحب لى ... ؟ » ولكنى استطعت ، وإن لم يتجه بهذا السؤال لسانها ، أن أقرأه ... نعم ، والله لقد استطعت أن أقرأه ... وكانت روحى كلها ترعش وترجف حين تهالكت على قدميها جاثياً ... أى والله ... لقد جثوت أمامها ذليلاً مستكيناً ، وراحت هى تثبُ من مجلسها ، ولكنى أمسكت بيديها ، وحلْتُ بينها وبين الانصراف ، فى لهفة متناهية .

وأدركت حق الإدراك تلك الجِنَّة التى تولتنى .. ولكن أأنت مصدقى إذا أنا قلت لك إن لذة مسكرة مذهلة كانت فى تلك اللحظة تفور وتمور فى جنبات فؤادى ، حتى لحسبت أن كل لحظة هى فى هذه الدنيا آخر لحظة فى حياتى ؟ لقد ذهبت أقبّل قدميها فى لذة مذهلة ، وفرحة مفرطة لاحدود لها ولانهـــاية تنتهى عندها ، وإن اقترنَتَا بإدراك تام لقوة تلك اللذة ومعانيها .. وفاض الدمع من عينى ، فبكيت وحاولت أن أقول شيئاً ، ولكن الكلام استعصى على لسانى فلم أفُهْ بحرف ، ولا وجدت القول مُطَاوِعى ، وعندئذ أعقب الخوف والدهشة لديها ، شئ من التأمل الحائر ، والتساؤل المذهل ، وهى تحدجُنى بنظرة غريبة ، بل موحشة غاضبة ، كنظرة إنسان يحاول أن يفهم شيئاً فى عجلة بالغة ... ثم ابتسمت كأنما قد استحوذ عليها الارتباك من تقبيلى قدميها وانثنَتْ تسحبهما منى ، ولكنى مع ذلك مضيت أقبّل الأرض التى كانتا مستقرتين عليها ، ولم تلبث حين رأتنى أفعل ذلك أن ضحكت فى ارتباك جديد — وأنت تعرف كيف يضحك الناس فى أمثال هذه الظروف — حتى بدأت أعراض التشنج تلوح عليها ، ورأيت يديها ترتعشان ، ولكنى لم أكترث برعشتهما وأنا مسترسل فى الغمغمة بأنى أحبها وأننى لَنْ أنهض من جثوتى على الأرض عند قدميها .

ورحت أتمتم قائلا : « دعيني على الأقل أقبل ثوبك وأدعو لك طيلة الحياة » .

لست أدري ... ولست أذكر بجلاء ، ولكنها على كل حال أخذت ترتعد ، وتجهش بالعبرات ، واستولى التشنج أخيراً على مشاعرها ، لأنها كانت فى حالة عصبية بالغة .

وتناولتها بين ذراعيَّ ، واحتملتها إلى الفراش وحين ثابت إلى رشـــدها ، استوت جالسة فوقه وانثنت ، وعلى محياها سمات تأثر غريب ، تتناول يدى فى راحتيهـا ، وتتوسل إليَّ أن أهدِّئ من ثائرتى ، قائلة : « هدوءاً وسكوناً ... لا تهج هكذا ولا تنزعج » . وانخرطت فى البكاء ، ولم أفارقها فى ذلك المساء لحظة واحدة بل طفقت أقول لها : « إننى سآخذها إلى « بولونى » مدينة الحمامات ، لتستشفى بمياهها الآن ، بل فى الحال ، بل فى الأكثر خلال أسبوعين لا يزيدان ، وإن صوتها قد استحال أبح جرساً ، وأننى كنت أسمع سعالها أبداً ، وأننى سوف أغلق دكان الرهون ، وأننى سوف أبيعه « لدبورون رافوف » ، وأننا سوف نبدأ كل شئ من جديد ، وأننا قبل كل شئ سنذهب إلى بولونى ... نعم إلى بولونى .... وكانت مصغية لقولى وإن بدت منه خائفة ... أى والله لقد راحت تزداد خوفاً وفرقاً ، ولكن كل ما كان يهمنى من الأمر لم يكن ذلك الخوف البادى عليها بل اشتداد الرغبة فى التهالك على قدميها ، وتقبيل الأرض التى استقرتا عليها ، والتوسل إليها . وظللت أقول لها مردداً : « لست أطلب منك شيئاً أكثر من هذا ... لا تجيبى ولا تحفلى بى : وإنما هبينى ركناً أتطلع فيه إليك ، وأملَّى العين منك ، وأكون فيـــه ملـك يمينك ... بل أكون فيه كلبك ... ولكنها لم تزد على الانخراط فى البكاء ، ولم تلبث أن انبعثت تقول فى ثورة فجائية غلابة قاهرة ، حتى لكأنما لم تدر ما هى قائلة ، « لقد كنت أعلن أنك تاركى على هذه الحال أبداً » وكانت تلك الكلمات دون سائر الكلام الذى قالته فى ذلك المساء ، هى عندى أول قول منها وأبلغه ، وأرهب كلام وأروعه ، وأوضح بيان وأجمعه ، ... كلمات قدّتْ فؤادى قداً ، وقطعت نياطه كالسكين تقطيعاً ... كلمات شرحت لى كل شيء ، وأفصحت عن كل شيء . فلا غرو وهى فى تلك الساعة بجانبى ... هنا قبالة عينى وحيال ناظرى ، إذا كانت تلك الكلمات قد أفعمت روحى أملاً لا ينطفئ ، وهناءة عجيبة كل العجب ... ولا بد من أننى أجهدتها إلى حد رهيب فى ذلك المساء ... أجل ، لقد شعرت أننى حقاً مجهدها ذلك الإجهاد الرهيب ، وإن لم أستطع أن أتخلص من الشعور الذى راح يوسوس فى صدرى لأننى لن ألبث أن أحقق كل شيء ... وأخيراً حين أدركنا الليل ، رأيتها خائرة القوى منهوكة ، فانثنيت أقنعها بوجوب الإيواء إلى النوم ، ففعلت ، وأخـــذ الكرى بمعاقد جفنيها وتولاّها سبات عميق ، ولكنى كنت أرتقب أن تصيبها الحمى ... وقد أصابتها فعلاً ... وإن انتابتها هوْناً ما ، ولم تشتد عليها . وجعلت فى كل لحظة طيلة الليل أنهض فأدب فى رفق إلى مهادها لأنظر إليها ... أى والله لقد رحت أقلّب كفى وأنا أطيل النظر إلى تلك الإنسانة المسكينة المدنفة الراقدة فوق ذلك السرير الحديدى الصغير الحزين الذى ابتعته لها لقاء ثلاثة روبلات ... وكثيراً ما جثوت بجوارها ، ولم أجرؤ مطلقاً على تقبيل قدميها بغير إذنها ، ثم بدأت أتضرع إلى الله وأصلى ، ثم لا ألبث أن أنهض من جثوتى ... وباتت « لوكيريا » الليل كله لايغمض لها جفن ، ولاتكف عن مراقبة حركاتى ، ولا تنثنى عن المجيء من المطبخ لمعاودة الرقابة والسهر على غدواتى إلى السرير الحديدى وروحاتى ، حتى لقد ذهبت أخيراً

إليها وطلبت منها أن تذهب إلى الفراش لأننا فى الغداة « بادئون كل شئ من جديد » .

وفى الحق لقد كنت بذلك مؤمناً ... لقد آمنت به إيماناً أعمى ، مجرداً مطلقاً مؤكداً إلى آخر حدود التوكيد .. يا لها من لذة مذهلة مسكرة تلك التى تولّتنى وسرّت فى مسارب نفسى ؟ لقد ارتقبت شيئاً واحداً فى تلك الليلة ، ارتقبت مطلع الغد ، أى والله .. مطلع الغد المؤمل الملىء بالمباهج واللذات ... لقد ارتقبته غير متوقع مصاباً ، ولا مُوجِس خَطْباً ، على الرغم من كل الظواهر البادية والأعراض الجلية ، إذ لم يكن الرشد قد عاودنى بعد ، ولم أسترد عندئذ لُبِّى وإن كان الستار قد أسدل بل لبث رشدى أمداً طويلا غائباً لا يعاودنى .. أجل ، لم يعاودنى إلا اليوم نعم عاودنى اليوم فقط من غيبته المستطيلة الرخية الأمد .. وفى الحق كيف كان ممكناً أن يعاودنى فى ذلك الموقف ؟ لقد كانت لاتزال حية ماثلة أمام ناظرىّ ، كما أنا ماثل حيالها ... لقد ذهبت أحدّث النفس قائلا لها : « غداً ستسألنى الصفح عنها ، وسأنبئها أنا بكل شئ ، وستفهم هى كل شئ » ... ذلك كان أملى .. أملاً جليًّا ساذجاً كما ترى ... فقد كنت فى ذهلة من الهناءة ، مذهوب اللب ، لا أعنى شيئاً إلا السفرة المرتقبة إلى مدينة الحمامات ... إلى بولونى التى كنت أرتقب أن تكون مشهد الذروة ، ونهاية المطاف ، وسدرة المنتهى ، عندها جنة المأوى ... إلى « بولونى » ... إلى بولونى » ... كذلك لبثت أردّد اسمها وأكرر ، متلهفاً على مطلع الغد ، فى قلق محموم ، ولهفة تحترق ...

(٣)

لقد فهمت حق الفهم

جرى ذلك كله منذ بضعة أيام ، بل منذ خمسة أيام فقط ... نعم جرى ذلك كله يوم الثلاثاء الماضى وكان بحاجة إلى فترة صغيرة أخرى ، إلى مجرد ذرة من الزمن ... لكى يتبدد الغمام ، ويتلاشى السحاب ! ... ألم تصبح مطمئنة كل الطمأنينة ؟ ولكنها مع ذاك ظلّت مصغية لى اليوم التالى كله وهى باسمة ، رغم اضطرابها — وهنا أناشدك يا صاحبى ألا تنسى أننى خلال بقية الوقت كله ، وأعنى بها الأيام الخمسة الماضية — كنت ألمح بكل وضوح نوعاً من الاضطراب ، أو الارتباك عليها ... نوعاً من الخلل والاستنكاف . لقد كانت خائفة منى ... أجل ، كانت فى خوف بالغ منى ولست بمجادل فى هذه الحقيقة ، ولا معارض كما يفعل الأحمق ... لقد كان الخوف مستولياً عليها ، والواقع كيف يمكن ألا يكون الأمر كذلك ؟ لقد كنا فى جفوة طويلة الأمد ... كنا غريبيْن متنابذيْن على سواء ثم يحدث « هذا » بعد طول المدى ، جفاء وتنابذاً ، ولكنى لم أكترث باضطرابها فقد أمسى كل شئ يستحم فى ضياء جديد أمام عينى وفى خاطرى ... وأنا بلا شك قد أخطأت ، بل لعلى أخطأت كثيراً ووهمت — فقد أخطأت فى اللحظة التى استيقظنا فيها غداة اليوم التالى — أى يوم الأربعاء — ... أخطأت فى مراجعتى لها بتلك السرعة البالغة ... لقد تعجلت كثيراً فى الأمر فقد كان يقتضى اختباراً آخر أطول أمداً ... ولكن ما الضرورة لاختبار طويل وما الحكمة ؟ لقد أنشأت فى ذلك الصباح أكشف لها أننى كنت أحيا قبل الآن حياة مستغلقة خفية ، ونبّأتها فى غير مواربة أننى طيلة الشتاء لم يكن لى من هدف غير إقناع نفسى بحبها ، وشرحت لها أن إنشائى دكان الرهون كان مجرد نكسة أصابت إرادتى ، وألمّت بالجانب الطيب من أحاسيسى ومشاعرى ، وأنه لم يكن سوى فكرة شخصية بسبيل تعذيب النفس وإغراقها فى غيبوبة طويلة الأمد ، وأوضحت لها أننى كنت حقًّا جباناً فى

تلك الليلة التى دخلت فيها مقصف المسرح بسبب الإنزواء الأصيل فى خليقتى ، والتهيب المستمكن من طبيعتى .. فقد تولانى الارتباك من كل شئ أحاط بى ... من المقصف ، ومن الشك فى مقدرتى على تناول الأمر بحكمة إذا أنا تدخلت فيه ، ولم تكن المبارزة هى التى خفتها ؛ بل كان الخوف الذى عرانى من الخطر الذى قد أستهدف له ؛ إذا لم أحسن تنــاول الموقف ، ولم أكن فيه الحكيم الرزين ، وإن لم أحاول من ذلك العهد أن أتبين يوماً هذه الحقيقة ، أو أدرك هـــذا الواقع ؛ ولكنى أشقيت نفسى بسببها ، وجررت عليها الويلات على حسابها ، واقترنت من بعد بها ، لكى أنكبها هى الأخرى ، وأسوق الويلات كذلك إليها ، والواقع أن كثيراً مما قلته لها فى ذلك الصبـــاح ، كان أشبه شيء بكلام يقال فى نوبة هذيان ، أو كأنه تخريف محموم ، وتناولتنى هى باليد ، وتوسلت إلى أن أكف عنـــه ، وأنشنت تقول : « إنك لمبالغ ، وما أحسبك بهذا الكلام إلا زائداً فى شقوتك وعذابك » وعادت العبرات تسيل من عينيها ، وبدأت نوبة « الهستيريا » تعاودها ؛ وهى تضرع إلى أن أمسك عن الكلام فى هذا الأمر ، وأن أكف عن استعادة مزيد من الذكريات .

ولكنى لم آبه بتضرعاتها ، أولم أحفل بها إلا قليلا ، ولم أجد شيئاً أردده غير قولى « الربيع ! .. وبولونى .. ! حيث نشهد الشمس .. شمسنا الجديدة » وأغلقت الدكان ، وسلمت العمل إلى « دوبرانرافوف » ثم رحت أقترح على زوجتى أن نعطى كل شئ إلى الفقراء ، فلا نبقى منه غير رأس المال ، وهو الثلاثة آلاف روبل التى آلت إلىّ من تلك الأم العجوز والتى انتويت أن أنفقها فى رحلة إلى مدينة الشمس والحمامات ، وأن نعود من بعد رحلتنا تلك فنبدأ الحياة من جديد ، حياة الكد اليدوى المحض ، والكدح البحث ... ذلك كان ما اقترحته عليها ، ولكنها لم تحرْ جواباً ، ولا غمغمت بقول ، بل قابلته بابتسام وأحسبها التزمت الصمت ، أدباً منها واستحياء ، وتجنباً لإساءتى . فاكتفت بتلك البسمات ، وبدا لى أننى قد أتعبتها . . فلا تحسبنى يا صاحبى مغفلاً ، أو أنانياً إلى حد العمى عن إدراك سر ذلك الصمت وحكمة ذلك الابتسام .. لقد رأيت كل شئ إلى أدق التفاصيل وأصغر الجزئيات ، لقد كنت أبعد بصراً وأدق شعوراً من أى أحد سواى ، ولكن أمام عينى تراءى أيضاً حلم سعادتى ، وخيال الهناءة التى كنت أرتقب .

وانطلقت أتحدث عنها ، وعن نفسى ، وعن « لوكريا » وقد قلت إننى بكيت .. ولكن كلا ، فقد غيرت مجرى الكلام وتحاشيت الإشارة إلى هذا .. أو إلى أمور أخرى معينة ، ورأيتها مرة أو مرتين تحاول أن تستجمع ولو بعض شتات نفسها الحائرة .. أى والله ، إنى لذاكر ذلك غير ناسيه — إذ هل فى إمكان أحد من الناس أن يقول حقاً إننى لم أبصر ولم أدرك شيئاً — والواقع أنه لو لم يحدث « هذا » بالذات لجرى الأمر على أحسن الوجوه . ولكن الحديث بيننا منذ ثلاثة أيام فقط ، عطف بنا على القراءة والاطلاع فمضت هى تقول إنها كانت تقرأ فى الشتاء ، وتنبئنى وهى ضاحكة ، كيف جرى المشهد بين « جيل بلاس » وبين أسقف « غرناطة » .. ! أى والله ... لقد ذهبت تروى لى ما جرى فى ذلك المشهد ، بتلك الإبتسامة الرفيقة الصبيانية البريئة التى كانت تبتسمها فى أيام غزلنا الماضية .. ولشد ما كان ابتهاج روحى بذلك الحديث الضاحك البسام ..! ولكنى أيضاً لم أتمالك من الشعور بسبيل قصة الأسقف بأنها لو أتيحت لها من الهناءة وسكينة النفس أثارة كافية لكى تضحك من تلك القصة الرائعة ، وتلك الآية الخالدة فى دنيا الأدب ، لكان ذلك أجدى عليها وأحسن مرداً ... ولعلها شعرت باستسلام شديد للاعتقـــاد بأننى « قصدت » أن

أتركها « على ذلك النحو » . وفى الحق لقد كان ما قالته لى فى يوم الثلاثاء الماضى . لقد اعتقدت أنك قصدت أن تتركنى « هكذا » .. يا لعقل الفتاة فى العشرة الثانية من العمر .. ! لقد اعتقدت حقاً أننى معتزم أن « أتركها هكذا » جالسة إلى منضدتها ، وملازماً أنا منضدتى ... حتى نبلغ الستين من العمر .. ! ولكن هأنذا أقترب منها وأصل ما انقطع بيننا ، كما يفعل الزوج ... نعم الزوج الذى يتشهى الحب .. ! يا للعمى الذى غشينى يومئذ ويا للغباوة التى أحاطت بى .. !

وكان الخطأ الآخر الذى اقترفته ، هو أنى رحت أنظر إليها مستسلماً لعواطفى كل ذلك الاستسلام ، مطلقاً العنان لها إلى هذا الحد البعيد ، فقد كان أولى بى أن أمسك نفسى عن هذا التناهى فى اللذة المذهلة ، لأنه أخافها منى ، وروع لها ، فلو أنى كبحت جماحى لما فعلت ذلك الذى فعلته ، كتقبيل قدمها ، ولثم الأرض التى تسندها إليها .. لقد كان أولى بى ألا أبدى أقل حركة توحى بأنى .. « زوجها » لأننى فى الواقع لم أكنه ، وإنما كنت أرجو وألتمس أن أكونه ، ولكنى مع ذلك لم أستطع أن أحرص على الصمت ، ولم يتوات لى أن أتحاشى التفوه بأية كلمة .. لقد مضيت مثلاً ، وعلى حين بغتة ، أقول لها إن حديثها قد سحر لبى ، وإنها أذكى منى وأخبر وأكثر اطلاعاً ، إلى حد لا سبيل معه إلى المقارنة بيننا ،فقد اصطبغ وجهها بحمرة الأرجوان ، حين سمعت منى ذلك القول ، وانثنت فى ارتباك تقول إننى مبالغ فيما قلت ، وعندئذ انطلقت كالأحمق الخلى من ضبط النفس أنبئها كيف كنت فى لذة مسكرة ، عند ما كنت واقفاً خلف باب الغرفة الموصدة مصغياً لتلك « المناجزة » التى جرت بينها وبين الكولونيل .. إلى ذلك النضال بين طهرها ، وبين إباحيته ، وكيف فتننى الفنون كله مشهد رجاحة عقلها ، وسناء ذكائها ؛ وطهارة نفسها الصبيانية الساذجة ... فقد رأيت رعشة تسرى عند قولى هذا فى أنحاء بدنها ، وعادت تغمغم قائلة إننى « مبالغ » فى القول . وما لبث أن غام محياها ، فراحت تخفيه باليدين ، وأجهشت بالعبرات ، فلم أتمالك نفسى عندئذ ، من الجثو عند قدمها مرة أخرى ولثمها ، حتى عاودتها النوبة التى استولت عليها فى يوم الثلاثاء الماضى ، فأنهيت هذا المشهد وختمته ... وكان ذلك فى الليلة البارحة . وفى الصباح .

نعم ، وفى الصباح يا لى من أحمق ! إنه صباح هـذا اليوم بالذات ؛ وإن كان من فترة طويلة يا لطولها فى مقياس الزمان ، وتقويم الأبد !

أصغ إلى يا صاحبى ، وحاول أن تفهم ... عندما اجتمعنا ، بعد تلك « الحقبة » الرخية من الزمان — وإن كانت عقب النوبة التى انتابتها بالأمس الدابر — عند ما التقينا على العشاء ، لشد ما راعنى منها هدوءها وتلك السكينة الغريبة التى ضفت عليها ، حتى لقد قضيت الليل كله فى مرقدى متفززاً ، خافق الجوانح بهزة الأمل النباض فى صدرى .. الأمل فيما سيأتى به الغد ... فلما جاء الغد ، جاءتنى وانثنت ، وهى شابكة يداً فى يد ، تقول إنها قد أذنبت ، وإن علمها بذنبها قد عذبها أشد العذاب طيلة الشتاء المنصرم ، ولا يزال يعذبها تعذيباً ، وإنها تقدر سماحة خلقى تقديراً يعجزها التعبير عنه . ومضت تقول : « ومن اليوم سأكون زوجاً مخلصة وفية لك ، وسأظل حفيظة لشرفك على الدهر ... ، فما كدت أسمع هذا منها حتى استويت واثباً من مجلسى ، واحتويتها فى أحضانى كمجنون مذهوب اللب .. وقبلتها .. نعم قبلت محياها وشفتيها ... .. تقبيل « زوج » لزوجه ، ولأول مرة منذ بدأ الجفاء بيننا ، وانطلقت لقضاء ساعتين فى التجهز لسفرنا ... رباه ... لو أنى عدت قبل رجعاى

إلى البيت بخمس دقائق ليس أكثر ، أى والله ... خمس دقائق فقط . . ويالله . يالهذا الزحام ببابنا . . وما لهذه النظرات التى تطالعنى من كل ناحية ... !

ونبّأتنى « لوكريا » النبأ ... وليس فى إمكانى الآن أن أدع « لوكريا » تذهب ، لأنها تعرف كل شىء ، فقد لازمتنا الشتاء كله ، وفى إمكانها أن تشرح الأمر لى بجملته ... لقد نبّأتنى « لوكريا » أنها عقب خروجى فى هـذا الصباح ذهبت إلى زوجتى ، قبل عودتى بعشرين دقيقة ، لتسألها عن شىء ما لست أذكر ما هو . . فوجدتها قد أخرجت « أيقونتها » الصغيرة ... تلك الصورة الدقيقة لمريم العذراء ... من علبتها فوضعتها فوق المنضدة أمامها ، وبدت كأنها مستغرقة فى الصلاة ، وأنشأت « لوكريا » تسألها قائلة : « ماذا تفعلين ياسيدتى ؟ »

قالت « لا شىء يالوكريا ... إذهبى لشأنك ... ولكن قفى لحظة » ، ودلفت نحوها فقبلتها .

وسألتها « لوكريا » قائلة « هل أنت سعيدة ؟ »

قالت « أجل يا لوكريا » .

واستقلت لوكريا تقول « كان أولى بزوجك أن يأتى إليك من وقت طويل ليسألك العفو ، ويطلب الصفح ... لكن الحمد لله على أنكما تراضيتما أخيراً وتصالحتما » .

وأجابت زوجتى قائلة « أجل ، إن الصلح خير ، والآن اذهبى » .

وابتسمت لها وإن بدت نظراتها غريبة إلى حد جعل « لوكريا » تعود بعد عشر دقائق لتراقبها .

وقد حدثتنى « لوكريا » بعد ذلك قائلة : « وكانت واقفة بقرب النافذة إزاء الجدار مسندة ذراعها إليه ، ورأسها معتمدفوق ذراعها ، نعم كانت واقفة ثم ساهمة مفكرة مستغرقة فى التفكير استغراقاً جعلها لاتنتبه إلى مواقع قدمى وأنا أدنو منها ، وأقف لأنظر إليها من الغرفة الأخرى ... وقد رأيتها تومض بابتسامة وهى فى ذلك المكان قائمة .. ابتسامة غريبة لأفكارها فلبثتُ لحظة قصيرة أتأملها ثم انصرفت عائدة ، فقد كنت أنا كذلك مستغرقة فى أفكارى حين طرق سمعى صوت النافذة وهى تنفتح ، فعَدَوْتُ إليها لأنبئها أن الجو مقرور فلا يحسن أن تفتح النافذة خشية أن تصيبها وعكة برد ... وإذا بى فجأة أبصرها وهى معتلية بسطة النافذة ، مستوية على ساقيها ، مشرئبة بعنقها ، متولية نحوى بظهرها ، وممسكة بأيقونتها فى يديها ، فخلت قلبى يقف عن ضَرَبَاته ، ورحتُ أناديها صارخة « سيدتى ... سيدتى ! » وسمعت ندائى فأتت بحركة خيلتُها تريد بها أن تستدير نحوى ، ولكنها فى الواقع لم تفعل ، بل خطت خطوة إلى الأمام محتضنة أيقونتها إلى صدرها ، وراحت تلقى بنفسها من النافذة » .

وكل ما أذكره حين دخلت فناء البيت أنها كانت لا تزال دافئة ، لم يبرد بدنها بعد ، وأن عينيها ... نعم عينيها قبل كل شىء كانتا متجهتين نحوى . وطرق سمعى فى أول الأمر صياح ، ثم لم يلبث أن غلب على الصياح سكون رهيب ، ورأيت الناس يفسحون لى طريقاً بين صفوفهم ، ورأيتها طريحة هناك وأيقونتها بين أحضانها ... وأذكر أننى دنوت منها كمن هو فى حلم ، ووقفت مطيلاً النظر إلى وجهها ... وراح الناس خلال ذلك يقتربون منى ويقولون شيئاً .. ولكنى لم أبصر أحداً حتى « لوكريا » نفسها ، وإن كانت هى كذلك قد وقفت مع الواقفين ، وقد نبأتنى فيما بعد ، أنها كلمتنى ولكنى لست أذكر إلا سيداً فى الجمع لبث يصيح قائلا : « إن النزيف من فمها هو الذى خنقها ... نزيف الدم من فمها » ، وانثنى يشير إلى الدم السائل على الحجارة . وأكبر ظنى أنه لمس ذلك الدم بأنملته فتلطخت بقطرات منه لأنى

أذكر أنى رأيت الدم على أصبعه وهو يكرر هـذه الكلمات « إن الدم النازف هو الذى خنقها ... هو الذى خنقها » .

فصحت به — أو هذا هو ما قيل لى — ماذا تعنى بقولك « خنقها » ؟ واندفعت نحوه وأنا رافع قبضة يدى ... أواه .. لقد كان الأمر رهيباً ... رهيباً ! لقد كان كله سوء فهم ... ؟ لقد كان كله غير جائز ... لقد كان كله مستحيلاً ... !

— ٤ —

كيف تأخرت بضع دقائق

ألم يكن فى الواقع كذلك ؟ أكان ذلك محتملاً ؟... هل فى وسع إنسان أن يقول إن ذلك كان ممكناً ؟... لماذا تموت هذه المرأة تلك الميتة التى ماتتها ؟ ...

أوّاه ... صدقنى ... إننى مدرك الأمر كله ... فاهمٌ المسألة بجملتها ... ولكن بقى سؤال واحد ... وهو لماذا قتلَتْ نفسها ؟ ... لا بد من أن يكون السبب هو أن تذللّى بالحب إليها ، تذلل المستهام ، قد روَّعها ، وجعلها تسائل نفسها فى جد « أترضى أم تروح غير راضية » وحين أعجزتها مواجهة المشكلة آثرت الموت ... أى نعم ، أعرف ذلك ... أعرف ذلك فلا حاجة بى إلى مزيد من الحدس والتخمين ... فقد بدا لها أنها بوعدها لى قد تجاوزت المدَى ، وخشيت ألا تستطيع البرَّ بذلك الوعد ... كان ذلك جلياً واضحاً ، أو هو على الأقل ، يبين بعض هذه الظروف الرهيبة ، والملابسات الموحشة النكراء .

ولكن لا يزال ثمة سؤال ... وهو لماذا ماتت ؟... لقد ظلّ هذا السؤال يدق فى رأسى دقاً ... لم أكن لأتردد فى تركها ، على هذا النحو لو أنها أرادت ذلك وابتغته .. لم تكن واثقة بى ... تلك هى الحقيقة ... ولكن رويداً ... فإن الحقيقة ليست كذلك ... وإنما كل مافى الأمر من ناحيتى أنها كانت ستجد نفسها ملزمة أن تكون صادقة ، فتحبنى الحب كلّه ، لا الحب الذى كانت سوف تحسه لذلك التاجر البدين . وكانت من النقاء والطهر بحيث تأبى مثل ذلك الحب الذى كان هذا التاجر يريده منها ، فأبتْ أن تخدعنى ... أبتْ أن تغشّنى بنصف الحب ، متنكِّراً فى زىّ الحب كله ... حتى ولا بربع الحب . فقد كانت من الصدق والحفاظ بحيث لا ترتضى ذلك ولا تسيغه .. أجل تلك هى الحقيقة ... ولكن ألم يكن فى إمكانى على الأيام أن أبثّ فى نفسها قدراً أكبر من الحب ، وأوسع مدى ؟ ... بلى ، ولكن هذه فكرة صارخة ، ورأى بعيد المطارح .

وهناك مسألة أخرى يهمنى أن أعرفها ... وهى هل كانت تحترمنى ... ؟ لأننى فى الحق لست أدرى تماماً هل كانت كذلك ، أم لم تكن ، ولم يخطر يوماً بخلدى أنها كانت تحتقرنى ... ولكن لماذا لم يدُرْ فى خاطرى يوما ، خلال الشتاء كله ، أنها كانت تحتقرنى ، لقد كنت واثقاً من العكس ، إلى أن راحت تتولى بوجهها وتنظر إلىّ بذلك العبوس ، وتلك الدهشة ، التى بدت على محيّاها ... أى نعم ، ولا سيما العبوس ... وعندئذ « خمنّت » أنها تحتقرنى ، خمنّت تخميناً لا يدحض ، ولا ينثنى الفكر عنه ، إلى الأبد .. أواه .. لوددْت أن تحتقرنى طيلة الحياة ، لو أنها بقيت فى قيدها ، ولم تستَبْق الموت استباقاً... منذ لحظة يسيرة كانت تمشى وتتكلم فى هذه الغرفة ، ولست أدرى لماذا ألقت بنفسها من النافذة ، وكيف كنت مستطيعاً أن أحزر ، ولو لحظة واحدة ، أنها موشكة أن تفعل ... لقد بعثت اللحظة فى طلب « لوكريا » ، لأننى لا أستطيع الآن أن أدع « لوكريا » تنصرف ..

أوّاه ... لقد كان من الجائز بلا ريب ، أن نصل إلى اتفاق ما ... فقد تجافينا جفاء أليماً طيلة الشتاء ، ويَبَسَتْ الثرى بيننا ، ولكن ألم يكن من الجائز أن

نعود أليفين ، ونتراجع ونتحاب مرة أخرى ... ؟ فلماذا لم نتراجع ونعاود الألفة ، ونبدأ حياة جديدة ..؟ لقد كنت على استعداد للصفح ، وكذلك كانت هى « وهنا » كانت نقطة وحدتنا وتفاهمنا ... لقد كان ينقصنا بضع كلمات نتبادلها ... يومان ليس أكثر ، نعم يومان آخران فقط ، وعندئذ كانت ستفهم كل شيء ، وتدرك الأمر كله .

وإنى لفى خجل – قبل كل شيء – من أن يكون ذلك قد حدث بكل تلك البساطة ، وبكل تلك القسوة ، من تأخرى فى العودة إلى البيت ، ففى هذا وحده أكبر المعرة ، وأشد النكاية ، وأنكر الخزى ؛ وهو أننى عدت متأخراً خمس دقائق فقط ، فلم أمنعها من الايذاء بحياتها ، ولو بكرت دقائق خمساً ليس أكثر ، لانفرجت الأزمة كما تنفرج السحابة وتنقشع ، ولما خطرت لها الفكرة أبداً ، ولا نتهى الأمر كله إلى فهمها كل شيء ... ولكن الآن لم يبق هنا غير حجرات خاوية ... وهأنذا مرة أخرى وحيد لا أحد بجانبى ... إن بندول الساعة لا يكف عن الدق ، ولكن لا حاجة بى إليه الآن ، ولا هو واجد منى اكتراثاً ... لا أحد هنا غير الأمس الملىء بالحسرات .

ولا أننى أروح وأغدو فى الحجرة .. غير متريث ، ولا منقطع ... نعم ، أعرف ياصاحبى ماذا أنت قائل ... فلست بحاجة إلى أن تستعجلنى وتدفعنى ... أعرف أنك تعتقد أنه من السخف البالغ أن أظل آسفاً على فوات تلك الدقائق الخمس منى ، ولكنى على الأقل كنت سأروح للحادث شاهداً ، بل لا تنس أيضاً أنها لم تترك كتابا تقول فيه « لا يلام أحد على منيتى » ، كما اعتاد الناس أن يفعلوا ... أفلم يخطر ببالها لحظة أن « لوكريا » قد يقال لها : « لقد كنت أنت وحدك معها فمن يدرينا أنك قد دفعتها من فوق النافذة » أى نعم ، لقد كان جائزاً أن تتهم « لوكريا »

باطلا ، لو لم يشهد أربعة أشخاص على الأقل من شرفات المنازل القائمة على هذا الجانب من الطريق ، ومن النوافذ المطلة على الفناء ، إنهم رأوا زوجتى واقفة فوق « بسطة » النافذة ، ممسكة ايقونتها بيديها ، وملقية بنفسها منها ، وكان من المصادفة البحت أن يشهد أولئك الأشخاص ما جرى ، إذ اتفق لهم فى تلك اللحظة أن أطلوا من نوافذهم على الطريق ... كلا ... كلا ، لا بد من أن يكون ذلك الذى فعلته قد حدث بدافع غلاب لم تستطع مقاومته ، بالغرابة الأشياء فى هذه الدنيا .. ويا للعجب من فجائتها الغلابة ودوافعها القاهرة ... ! وفيم كانت تصلى ، حين جثت بجانب المنضدة أمام صورة العذراء .. إن هذا لا يعنى بالضرورة أنها كانت فى تلك اللحظة تفكر فى الموت ، ولعل ذلك الدافع لم يمكث أكثر من عشر دقائق على أكثر تقدير .. أو مكث لحظة استنادها إلى الجدار ، واعتمادها رأسها بذراعها ، وهى تبتسم ، وعندئذ انبعثت الفكرة فجأة كالشهاب فى خاطرها ، فترنحت ومادت الأرض بها ، فلم تعد الفكرة تجد إرادة تغالبها ، فنفذ السهم مارقا .

لقد كان ذلك كله سوء فهم ، وكان من الجائز أن تكون حية بجانبى الساعة ، فماذا يكون الحال ، لو أن الأمر لم يكن سوى دوار فجائى أصابها ، أو مجرد ضعف ، جعلها تفعل ما فعلته ... فإن الشتاء قد أوهنها ... نعم ... لا بد من أن يكون الأمر كذلك ..

ولكنى عدت متأخراً ... عدت بعد فوات الأوان ... !

يا لله ما أشد ذبولها وهى بادية فى نعشها ..! وما أشد حدة تقاطيعها الصغيرة وقسماتها ... ! إن أهداب عينيها لمستطيلة مرتمية على وجنتها كأنها السهام الصغار ... كأنى بها قد ذوت رويداً ، وذهبت بدداً ... ولم يتفتت مخها ولا تناثر ، ولم تتهشم منها عظمة واحدة ،

ولم يكن ثمة غير « انبجاس الدم من فمها .. » ولكن لم يزد الدم النازف عن ملء ملعقة صغيرة . لقد كان ما أصابها بلا شك باطنياً ... وقد خطرت لى فكرة غريبة ؛ — هى : ماذا يحدث إذا استطعت أن أمنعهم من أخذها ودفنها، أتراهم محتمليها من البيت ذاهبين بها .. ؟ ولكن هذا مستحيل ، وإن كنت أعرف أنها لا بد ذاهبة ... أنا لست مجنوناً ، وما أنا إلى الساعة بمحموم ... بل بالعكس ، ما كنت يوماً فى حياتى أعقل ولا أسلم لُبّاً منى الآن ، ولكنى كلما تصورت أن البيت سيخلو من تلك الإنسانة مرة أخرى ، وستعود الحجرتان خاويتين ، ولن يبقى فى الدكان سواى وحيداً بغير أنيس ... أواه ... بالحُمَّى التى راحت تسرى فى أنحاء نفسى لهذه الفكرة ، فكرة ترويعى إياها إلى ذلك الحد الفاجع الأليم ... !

فما شأن قوانينكم أيها الناس عندى ...؟ وما شأنى بشرائعكم ، وعاداتكم ، وتقاليدكم ، وحياتكم ، ودولتكم، وحكومتكم وديانتكم .. ؟ فدعوا قضاتكم يقضوا فى أمرى قضاءهم ... واذهبوا شنعوا علىَّ فى ساحات محاكمكم ، وأمام قضاتكم ، فما أنا بمنْثَنٍ عن الجهر بأنى لا أعترف بشىء من ذلك كله ، وقد يصيح بى القاضى « صَهْ ، يا حضرة الضابط ! » ، ولكنى سأصيح به قائلا : أين السلطة التى يمكن أن تحملنى على طاعتك » لماذا دمر هذا اللغز العجيب كل ما كان عزيزاً فى عينى غالياً ... ؟ فما شأنى بقوانينكم ... هأنذا أقطع كل صلة بينى وبينها ، إنها لم تعد ذات بال عندى ، ولا هى كبيرة الشأن فى ناظرى ...

أنت عمياء ، يازوجتى ... عمياء ، وأنت ميتة ، فلا تستطيعين أن تسمعينى ، وأنت لا تعرفين أية جنة فيحاء كنت محيطك بها .. لقد كانت جنة الفردوس فى فؤادى ، وكنت من حولك زارعها ، وباذر عيدانها وأزاهرها .. ولعلك لم تحبينى ، ولا اختلج الحب لى فى جوانحك ، ولكن ما شأن هذا وقيمته ؟ لقد كان من الجائز أن يبقى الأمر بيننا ... « على هذا النحو » إذا شئت ، وكان ممكناً أن يظل على الدهر كله « هكذا » ... وكان حَسْبى أنك محدثتى كصديقة ، قائمة بجوارى كخدين . وكان من المحتمل أن نظل مع ذلك فَرِحَيْن جَذِلَيْن ضاحكيْن ، كلما نظر أحدنا إلى عينى صاحبه ، وكذلك كنا سنعيش ... وإذا كنت قد أحببت إنساناً آخر ، فقد كان من الجائز أن يبقى الأمر كذلك ، وما كان ثمة من بأس إذا أنت ماشيته ، وضاحكته ، وكنت أنا سأنظر إليكما وأنا على الجانب الآخر من الطريق .. أواه ، لقد كان من الجائز أن يقع ذلك كله ، لو فتحت عينيك مرة أخرى ، ولو لحظة واحدة ... أى والله ... ولو لحظة واحدة ، ورمقتنى بنظرة منك ، كما فعلت منذ قليل ، حين وقفت هنا قبالتى ، تحلفين أنك ستكونين الزوجة الصادقة المخلصة ... أواه ، وبتلك الرمقة الواحدة كنت ستفهمين كل شىء ...

أيها الكون الخلاء ... أيتها الطبيعة ! .. إن الناس ليسكنون هذه الأرض ، وهنا المصيبة ، لقد صرخ بطل روسى قديم قائلا : « هل فى هذه الأرض الواسعة إنسان حىٌّ ... ؟ » إننى أنا الذى أطلق هذه الصرخة الآن ، وإن لم أكن بطلاً ، ولكن ليس ثمة أحد يردٌّ على هذه الصيحة ، إنهم يقولون إن الشمس هى التى تبثث الحياة فى الكون ، إنها لتشرق ، وإن المرء لبراها ... ولكن أليست هى أيضاً ميتة ؟ كل شىء ميتٌ ، والموتى فى كل مكان ، وإنما هنا مخلوقات بشرية ، وهناك صمت مُخْتَطَرِف ، وسكون مطلق... هذه هى الدنيا ... « الناس يحب بعضهم بعضاً » مَنْ الذى قال ذلك ، ومن الذى أمر الناس به ، إن بندول الساعة لا يكفُّ عن الدق بغير عقل ، بل بخبث وشر وسوء ... والساعة الآن الثانية صبحاً ، وإن حذاءها الصغير لقائمٌ بجوار السرير ، كأنما هو فى انتظارها... ولكن لَعَمْرى ، حين يحملونها غداً ، ماذا سيكون مصيرى أنا وغَدِى ... ؟

نقد الكتب

محمد الرسالة والرسول

تأليف الدكتور نظمى لوقا — ١٩١ صفحة من القطع المتوسط

بقلم الأستاذ إبراهيم الأبيارى

ما التقى الناس مذ وعُوا على شيء التقاءهم على دين ؛ تُفرِّقهم الأوطان وتجمع بينهم الأديان، وتدخل عليهم الأديان الوطن الواحد فإذا هم لدينهم ثم لوطنهم ، يهجرون الوطن للدين ولا يهجرون الدين للوطن .

إذ التقاء الناس فى الوطن الواحد هو لتلك المنافع المادية التى يُفيدون منها وجودهم ، والتقاؤهم على دين هو لإنعاش أرواحهم والارتفاع بآدميتهم أن تهون هوان الحيوانية .

ومن هنا كان الخلاف بين الماديين والروحانيين . وما نستطيع أن نتهم الماديين بالتجرد من قوانين تضرب إلى الروحانية بسبب تحمى لهم مجتمعهم من الفوضى والعبث ، ولكنها أسباب لا تبلغ مبلغ العقيدة الدينية تغلغلا فى النفس وثباتاً . كما لا نستطيع أن نتهم الروحانيين بأنهم يغفلون وجودهم المادى ولكنهم ذاكروه على أنه سبب لا غاية .

والأديان بقوّتها هذه التى كتبت لها فى الأنفس ، ضمان لاستقامة أمور الناس فى الحياة ، والداعى المُجاب الذى لا تُردّ دعوته .

والروحانيون حين سكنوا إلى الأديان سكنوا إلى ما معها من جزاء على السيئة ، وجزاء على الحسنة ، فسعوا فى دنياهم راغبين عن تلك مدفوعين إلى هذه . ولن يُظل البشريةَ قانونٌ مهما بلغ عنفه وبَسطه يضمن للمجتمع الحياة الرخيّة الهنيئة مثل القوانين الدينية . وفرقٌ بين قانون دينى يفرض تخويفه وترغيبه على النفوس تتمثله فى جهرها وسرها ، وقانون دنيوى لا تتمثله النفوس إلا فى جهرها .

والنفوس البشرية مجذوبة إلى الدين بطبيعتها تُطوِّف ماتطوِّف ثم تأوى إليه ، وهى إن خرجت على تلك الطبيعة والفطرة حينا ، ردّتها التجربة بعد حين — يطول أو يقصر — إلى الدين .

وهذه الفطرة الدينية مغلوبة على أمرها فى نفوس الناس بتلك الشهوات الدنيوية الجامحة . لهذا جاءت وظيفة الهادين من الرسل يوقظون فى النفوس فطرتهم ليردوا عنهم غائل شهواتهم ، وعلى هذا اتفقت كلمتهم رسولا بعد رسول يدعون لشيء واحد وكلمة واحدة .

وحين تجتمع أمةٌ على رسول فقد اجتمعت إليه بعد زيغ واضطراب ، تحس فى ظل دعوته الهداة عقب هذا المطاف القاسى المضنى ، والإخلاد إلى مايدعو إليه .

وحين يدخل هذا الدين إلى نفوس الناس يدخل معه شيء آخر ، هو الحفاظ له والحمية من أجله ، يجرها إلى ذلك خوفها من دخول تجربة جديدة قد تجر عليها متاعب جديدة . ومن هنا جاء تعثُّر البشرية أمام الجديد من الرسالات ، لا يُلقى إليها هؤلاء الوجلون بالا ولا يفتحون لها أذنا .

ومن أجل هذا تخلفت في المجتمع تلك الأمم من الناس لا تنهض نفوسها إلى تلقى تلك النهضات المكملة . وكادت الأديان التي جاءت لرحمة الإنسانية تنقلب شرًا عليها .

ولو ذكرت الموسوية ما خلفت وراءها من رسالات ومن تخلف مع تلك الرســالات ، لم تكفر بالعيسوية . ولو ذكرت العيسوية ما خلّفت هي الأخرى من رســالات أقربها إليها الموسوية ، ما ترددت هي الأخرى في الإيمان بالمحمدية .

وما أحجم الموسويون عن الإيمان بالعيسوية إلا بما أحجم به العيسويون عن الإيمان بالمحمدية ، فالأمر بين المتدينين إما أن يكون إيماناً بالرسالة السماوية ، وإيماناً بتكررها ، إيماناً لا يصحبه هذا الوجل المُقْعِد والتعصب المثبط ، فلن يكون منهم هذا التخلف ؛ وإما أن يكون إيماناً بشيء وكفراً بشيء دون مبرر ، وهذا ما نُحبُّ لهم غيره لنَضمن للفكرة الدينية التي يعيشون لها معناها الحق وغرضها المقصود . وما كان موسى برسالته إلا بدعاً على الذين لا يؤمنون بتجدد الرسالات ، ثم ما كان عيسى برسالته إلا بدعاً على الذين جمدوا عن أن يسايروا هذا الترقى الديني . وكذلك لم يكن محمد برسالته إلا بدعاً على الذين رغبوا عن الخير الذي أراده الله للبشرية في تلقى هذا التطور الديني .

وما نطلب إلى الناس التسهل فيلقون الدعاة أغراراً لا يفرقون بين الحق والزيف ، وإنما نطلب إليهم أن يكونوا واعين ، وأن يكونوا الى جانب هذا الوعي الكامل متجردين عن خصلتين :

١ ـ هذا الوجل الذي يسكن نفوسهم فيملؤها عليهم ، غير محسِّن له فيصدّهم عن خير كثير .

٢ ـ ثم هذا التعصب الذي هو داء الإنسانية الناقصة فيقفها عند ما ترى ولا يُبيح لها أن تفكر في غيره .

ولقد أوذيت الرسالات أكثر ما أوذيت بهاتين الخصلتين ، لم يقو على التغلب عليهما إلا ذوو النفوس القوية وذوو الرأي المتلقى غير الجامد ، فكان من هؤلاء الأبطالُ الأولون الذين استجابوا لموسى ، ثم استجابوا لعيسى ، ثم استجابوا لمحمد . وما فعلوها مزيّفين على أنفسهم ولا مخدوعين ، ولكنهم كانوا الصفوة المتدينة التي خلصت نفوسها للتدين وآمنت به كلاً لا يتجزأ .

والأديان وإن اندسّ عليها في تاريخها الطويل ، الزائفُ والباطل ، فقد سجل هذا التاريخ غلبتها على هذا الزائف وذاك الباطل ، وبقاءها هي سليمة قوية معه ، فعاشت هي ومات هذا الزيف ، إذ النفوس على الرغم من حُبها الفطرى للدين ،لا تُنبّه إليه إلا أجابت ، فهي على هذا الحب الفطرى متذوّقة للحق مجافية للزيف . وهذا هو السرّ في بقاء الأديان وزوال ما ظهر إلى جانبها باسمها زائفًا . وهكذا بقيت الموسوية دينًا لا يضيره شيء ، ولكن يضير أهله أنهم لم يمضوا في سلم التدرج ، وبقيت العيسوية دينًا لا يضيره شيء ، ولكن يضير أهله أنهم لم يمضوا في سلم التدرج ؛ وتعيش المحمدية دينًا لا يضيره شيء ولكن يضير المتخلفين عنه من الموسويين والعيسويين أنهم لم يجتمعوا عليه ، لتصل الرسالة الدينية إلى غايتها المنشودة ويبلغ الكتاب أجله .

* * *

في هذا الغرض النبيل ألّف الدكتور «نظمى لوقا» كتابه « محمد الرسالة والرسول » . وقد قرأت للدكتور « نظمى» جملة من كتب وضعها قبل هذا الكتاب، فقرأت له فيما كتب الرأى الإنساني المتدين ، يجيء خلال ما يكتب وإن لم يقصد إليه ، يغلبه هذا الرأى

فيضفى على أسلوبه روح المتدين بمعناه الحق ، الذى قد تخفف من خصلتى الوجل والتعصب ، ويردُّه بطلا من الأبطـال الأولين الذين تلقوا تجدد الرسالات بالقلب الشجاع والرأى المتقبل .

ولعل نشأته التى أشار إليها فى بابه الأول من كتابه هذا « صبى فى المسجد » وصلته المتصلة بالمحمدية هى التى أزكت فى نفسه هذا الروح .

وكم من صلات مثلها تتاح لأمثاله فلا تبلغ بهم ما بلغت به . ولكن فرق بين نفس ونفس ، فرق بين نفس خلصت من الوجل والتعصب فنظرت إلى ما حولها نظرة جريئة مفكرة فانتفعت به ، ونفس قد غلبها الوجل والتعصب فنظرت إلى ما حولها نظرة ملؤها الوجل والتعصب فلم تُفِد منه شيئاً .

* * *

ولقد ناقش الدكتور المؤلف رسالة « محمد » فى باب من كتابه سماه « الآية الكبرى » فاطَّرح جانبًا الوحى والمُعجزة ، إذ أولها فى رأيه عقدة المصدقين . وثانيهما عنده لا تلزم إلا من رآها ، وقد جعل برهان الديانات ، فيما جاءت به صدقها الباقى على الزمن لم يمسّه زيف .

وما أحب للسيد المؤلف أن يتخلى فى يُسر عن حجتين لا تُدفعان ، فهؤلاء الأنبياء الذين صدقوا الناس فيما بلغوهم ، ألا تَصدُق كلمتهم فيما بلغوا عن أنفسهم من أنّ ما نطقوا به وحىٌ يُوحَى ، وإن لم يجئ هذا على ألسن بعضهم صريحاً ، فكُتُبهم التى خلفوها كلها تلقٍّ عن الله ، وهل التلقِّى إلا هذا الوحى الذى لا يُريد السيد المؤلف أن يقيم له وزنه ؟

ثم ما بال السيد المؤلف لا يريد أن يحتمى بالمعجزات دليلا ، ولقد وقع منها ما وقع وحملته الكتب السماوية التى لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها ، ثم لقد حمل بعضها التواتر لم يردها زمن ولا أنكرها جيل ، وإن الحُجة التى لزمت آباءنا فلم يُنكروها لا نستطيع أن نتحلل منها بحجة أنها لم تقع لنا ، اللهم إلا إذا كان لنا معها رأى ينقض على الأباء ما أخذوا به .

* * *

ثم لقد كان المؤلف موفَّقاً جد التوفيق فى تلك الفصول الثلاثة التى كتبها عن الموسوية والعيسوية والمحمدية ، يُحلل فيها الحكمة فى تجدد الرسالات وتتابع الرسل . فلقد جعل الموسوية دين شعب ، والعيسوية دين قلب ، والمحمدية دين البشر .

وهذا لون من ألوان الاجتهاد تُمليه طبيعة تلك الديانات وما خصها الله به ، وللمتكلمين فى هذا آراء كثيرة ، هى وإن أنست بالمزيد فى التدليل إلا أنها لا تخرج فى جملتها عما أوجزه السيد المؤلف .

ولقد مضى المؤلف يؤيد حاجة البشر إلى هذا الدين الجديد أعنى المحمدية ، ويسوق ما حمله من معان مكملة ، فتكلم عن « الله » الإله الواحد بين الموسوية والعيسوية والمحمدية ، مستشهداً بالكثرة من الآيات والنصوص هنا وهناك .

ثم تكلم عن « الإنسان » فى ظل هــذه الأديان الثلاثة أيضاً ، وفرق بينه إنساناً مسئولا عما يفعل وبينه مأخوذاً بوزر غيره ، ومضى يناقش كرامة الإنسان والإنسانية فى إسهاب ، وما نال الإنسان هنا وما حُرِمه هناك .

ثم مضى المؤلف يعرض رأيه فى النبوَّة وكيف تجرَّدت عن التأليه فى الديانة المحمدية ، واتَّسمت بهذا التأليه فى بعض الديانات الأخرى . ولقد جعل من هذا برهانه على أن هذه الديانة المحمدية كانت خاتمة الديانات ، وأن البشرية لم تعد بعدها فى حاجة إلى تكرر الرسالات . فهى قد أوقفت البشرية على

أرجلها ، وأقامت لها أمر دينها وعدّتها مسئولة عنه ، لا واسطة بينها وبين خالقها من أرباب وأنصاف أرباب ، ولها عقولها الهادية المعينة تفكر بها فى ضوء ما جاءها به الرسول ، ليست فى حاجة مع هذا الاستقلال الفكرى إلى أن تستلهم أمورها فى كل ما يَحزبُها إلى من يقيمون أنفسهم عليها وسطاء بينها وبين الله .

بهذا خُتمت الرسالات ، وبهذا كان محمد خاتم الرسل .

وعلى هذا النحو من الابتداع فى البرهان والتدليل مضى الدكتور المؤلف يتكلم عن مركز المرأة فى الإسلام والزواج . صريحاً جريئاً فى تأييد هذا التفاضل الهين ، الملحوظ فيه المصلحة بين الرجل والمرأة ، مناقشاً بعد ذلك تعدد الزوجات عند المسلمين عارضاً لقيودها ؛ موازناً بين هذا اللون من الزواج وغيره ، متناولا الطبيعة البشرية بما فيها من غريزة جامحة وروح كابحة ، منتهيا بعد هذا كله إلى أنه نظام تمليه الطبيعة السمحة مشروطاً بشروطه ، وهو بهذا استجابة للفطرة البشرية التى جاء الإسلام لا ليقاومها فيكبت فيها رغباتها ويفسد عليها حياتها ، بل ليقومها فينظم لها رغباتها ويصلح لها حياتها .

* * *

وآخر ما ساق المؤلف تلك الفصول الثلاثة الأخيرة التى أثبت فيها لرسول المسلمين :

١ – شجاعته واحتماله الأذى فى أداء رسالته ، وما يحمل مثلها إلا الصادقون المكلفون .

٢ – وتنزهه عن الادعاء ، لا ينتحل لنفسه صفة أو حقاً ليس للناس . يذكر ذلك فى القرآن بلسانه . ولو كان هو الذى اصطنعه لرفع فيه من قدره .

٣ – وتواضعه – يأبى على الناس أن يطروه إطراء الأمم من قبلهم ، ويأبى إلا أن يكون عبداً من عباد الله . ولو كان لغير الله يدعو لدعا أول ما دعا لنفسه .

* * *

هذا هو الكتاب الذى ألّفه زميل مُوطن متدين لم تمنعه مسيحيته أن يقول ، لأنه لم يُرزَق هذا الوجل المانع والتعصب الحائل .

وما أحوج الناس كافة من مختلف الديانات إلى نظرة سمحة حديثة مفكرة كنظرته ، ليجمعوا قلوب العالم على ما أرادت الرسالات أن تجمعهم عليه ، فتستقيم للناس حياة خير من حياتهم التى يحيون .

لم تبق قضية الأديان قضية حق وباطل ، فقد استقامت براهينها كلها موسوية وعيسوية ومحمدية ، وإنما بقيت قضية وجَل وتعصب ، لم يملك أصحابها شيئاً من شجاعة وشيئاً من رأى ليقولوا الكلمة المريحة المطمئنة الجامعة ، كما قالها آباؤهم من قبل عن شجاعة وحرية ورأى واختيار ، وليدفعوا عن دين الله على الأرض ما يراد له من ضر ، ويدبر من كيد .

القسطاس المستقيم

للغزالى – تحقيق الأستاذ فيكتور شلحت
المطبعة الكاثوليكية – بيروت – ١٩٥٩ – ١٠٢ صفحة [١ – ٣٩ مقدمة]

بقلم : الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى

هذه طبعة جديدة لهذا الكتاب الهام من تأليف حجة الإسلام الغزالى . رجع فيها المحقق إلى نسخة مطبوعة فى القاهرة سنة ١٩٠٠ ، وإلى مخطوطتين جديدتين . ولم يرجع إلى الطبعة الموجودة فى المجموع المطبوع فى مصر سنة ١٩٣٤ (لا سنة ١٩٣٦ كما ذكر المحقق) بعنوان « الجواهر الغوالى من رسائل الإمام حجة الإسلام الغزالى » لأنها كما يقول : « يظهر أنها اتخذت عن طبعة ١٩٠٠ ، وقد زيد عليها أخطاء مطبعية جديدة » .

ونحن نرحب بهذه الطبعة الجديدة ، التى بذل المحقق أقصى جهده فى أن تخرج نموذجاً صافياً للتخريج ، خالياً من الأخطاء المطبعية وغيرها .

ولكن ما كلُّ مايتمنى المرء يدركه ، كما يقول الشاعر .. إذ وقعت بعض أخطاء مطبعية ، نحب أن ننبه إليها ، نظراً للطبعة الأنيقة التى صدرت فيها هذه الرسالة .

ونسوق فى ابتداء هذا التعليق ملاحظة عامة هى : أن المحقق تجنب ما أمكنه لذلك سبيلا ، الشكل ؛ حتى لايقع فى أخطاء مطبعية . ومع ذلك فى الشكل اليسير الذى وضعه على بعض الألفاظ وقعت تحريفات منها :

١ — فى صفحة ٤١ « ولو رزق سعادة مذهب التعليم ، لتعَلَّم أولا الجدال من القرآن حيث قال تعالى : « ادعُ إلى سبيلِ ربِّكَ بالحكمة والموعظة الحسنة ، وجادِلْهم بالتى هى أحسن » وعلّم أن المدعو إلى الله بالحكمة قوم ، وبالموعظة قوم ، وبالمجادلة قوم » .

والشاهد فى اللفظة التى وضعنا تحتها خطاً ، فهى إمَّا أن تكون (عَلِمَ) ؛ أى أن المخاطب الذى يوجه إليه الغزالى الرسالة لو رزق سعادة مذهب التعليم . لعلم ؛ لأن المقام ليس مقام تعليم ، بل مقام معرفة . وإمَّا أن تصحح فتكون (وتَعَلَّم) عطفاً على « لتعلَّم أولا الجدال ... » والقراءة الأولى أقرب .

٢ — فى صفحة ٤٨ « وقلْ ربِّ زدنى علما » الآية من سورة طه . وتشديد اللام خطأ مطبعى ظاهر .

٣ — فى صفحة ٦٧ « وأنا آصل الموازين فقد سبقت إلى استخراجها .. »

ونحسب أن المقصود « أصل » بالهمزة لا بالمدة ، لأن أصل الموازين ، تدل على أكثرها أصالة .

والمقصود أن الغزالى استخرج أصول الموازين . وردَّها إلى ما هو معروف فى المنطق .

٤ — فى صفحة ٧٢ : « اسمع الآن ، يا مسكين ، شرح ميزان رفقائك ، فإنك بُعْد فى غلوائك » .

ولست أدرى لقراءة بعد بالضمة وجهاً فى اللغة . أيريد أن يقول بعيد فى غلوائك ؟ فإذا كان كذلك لزم تصحيح اللفظة على هذا النحو . والأولى أن تترك ثلاثية ، وأن تقرأ « بَعْد » ، أى أنك لا تزال بَعْد فى غوائك .

٥ — فى صفحة ٨٥ : « وهذه عطية فطرية ، وغريزة جَبَلية » . كذا بفتح الجيم ، فتكون نسبةً إلى الجبل ، وصوابها جِبِلِيَّة » نسبةً إلى الجِبِلَّة ، أى الفطرة والغريزة .

هذه هى الأخطاء المطبعية التى وقعت من الشكل .

° ° °

أما الأخطاء فى قراءة النص ، وتحقيق بعض الألفاظ ، فلنا عليها الملاحظات التالية :

١ — لفظة « تجريبية » وردت فى أكثر من صفحة من الرسالة ، يشير فيها الغزالى إلى المقدمات التجريبية المستمدة من التجربة ، وهى المعروفة فى كتب المنطق باسم المجربات ، مثل أن السقمونيا مسهل للصفراء . وهذا اصطلاح متداول ، وقد صححه الشيخ محمد عبده فى كتاب « البصائر النصيرية » على هذا النحو ، والاصطلاح معروف مستعمل . ولكن المحقق أثبت اللفظة « تجربية » ، وسار على ذلك فى جميع الكتاب وفى جميع المواضع وهى كثيرة ، نذكر منها الموضع الأول فى صفحة ٤٤ « أعلم ذلك علماً ضروريا يحصل من مقدمتين ، إحداهما تجربية ، والأخرى حسية » . ويبدو أنه ينسب

المصدر إلى تجربة ، ولكن اصطلاح أهل الصناعة ، لفنى صناعة المنطق ، جرى على غير ذلك . والمناطقة ينسبون إلى التجريب ، لا إلى التجربة ، لأن التجريب فيه قصد وفعل وملاحظة ، والتجربة تحصل للمرء دون قصد .

٢ – هناك آيات كثيرة أسقط المحقق منها بعض الألفاظ ، ووضع بدلا منها نقطا ، ثم أكمل الآية ، ولم يوضح السبب فى ذلك .. مع أن المعروف فى أصول التحقيق أننا إذا صادفنا عبارة مشهورة معروفة ، مثل آية قرآنية ، أسقط منها الناسخ لفظة أو لفظتين سهواً دون شك ، أكملنا الآية دون حاجة إلى إثبات ذلك أو الإشارة إليه ، خاصة وأن الطبعة المصرية تثبت الآيات كاملة .

ا – فى صفحة ٧٢ : « وما أرسلنا (....) من رسول ولا نبى إلا إذا تمنى ألقى الشيطان فى أمنيته » . سورة الحج / ٥٢ والآية بتمامها « وما أرسلنا مِنْ قبلك من رسول ...» إلى آخر الآية .

ب – فى صفحة ٨٤ : « لا يزالون مختلفين (.....) ولذلك خلقهم » . (سورة هود) . وتمام الآية « لا يزالون مختلفين إلا من رحم ربك ولذلك خلقهم » .

جـ – وفى صفحة ٨٤ : « لقد (....) أنزلنا معهم الكتاب والميزان ليقوم الناس بالقسط وأنزلنا الحديد » . سورة الحديد . وتمامها « لقد أرسلنا رسلنا وأنزلنا معهم .. » الآية .

٣ – فى صفحة ٨٥ : « قلت : الناس ثلاثة أصناف : عوام ، هم أهل السلامة ، وهم البله أهل الجنة . وخواص ، وهم أهل البصيرة وخواص الذكاء . ويتولد بينهم طائفة هم أهل الجدل والشغب » .

وعبارة « وخواص هم أهل البصيرة وخواص الذكاء » . فيها اضطراب ، وقد رجعنا إلى الطبعة المصرية فوجدنا أن عبارتها أكثر استقامة ، وأدل على المعنى ، مع أن المحقق لم يشر إلى هذا الخلاف .

والعبارة هى : « وخواص وهم أهل الذكاء والبصيرة » .

وقد يمكن تصحيح النص الوارد فى الكتاب على النحو الآتى ، إذا كان قد اعتمد على مخطوطة جديدة ، : « وخواص هم أهل البصيرة وخوارق الذكاء » . وخوارق قريبة الرسم من خواص .

٤ – فى صفحة ٩٣ : « وأنا أزيدك على هذا – لو أطقت ترك التقليد – تعليم غرائب العلوم وأسرار القرآن . واستخرج لك منه مفاتيح العلوم كلها .. » .

لفظة « واستخرج » غير مهموزة ، فإذا همزها فقال « وأستخرج » استقام المعنى ، بشرط أن نقطة الوقف قبلها تقلب إلى شولة .

وفى الطبعة المصرية « فاستخرج لك منه ... » وهى قراءة أخرى .

٥ – فى صفحة ٩٥ : « وأنا أرفه سمعك ولسانى عن حكاية مثل هذا الكلام ، وأنزههما عنه ، فضلا عن الجواب عنه » .

و « أرفه » هنا تقلب المعنى ، لأن المقصود التنزيه بالابتعاد عن ذكر هذا الكلام حتى لا ينطق به الغزالى ولا يسمعه المخاطب . والترفيه يحمل معنى الإقبال على ذكر الكلام لا الابتعاد عنه .

وفى الطبعة المصرية : « وأنا أنزه سمعك ولسانى عن حكاية مثل هذا الكلام ، فضلا عن الجواب عنه » . والعبارة هنا أصح .

. . .

وبعد ، فهذه هنات مطبعية كنا نود أن تبرأ منها الطبعة الجديدة ، ونرجو أن يتداركها المحقق فى الطبعة الثانية .

الحياة الثقافية فى شهر

بهزاد الفنان الفارسى

أصدرت وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالإقليم الجنوبى الطبعة العربية من كتاب « بهزاد » الذى كان الدكتور محمد مصطفى مدير متحف الفن الإسلامى قد وضعه بالألمانية ، وتناول فيه دراسة أعمال « كمال الدين بهزاد » الفنان الفارسى الذى عاش فى القرن الخامس عشر الميلادى فى مدينة « هراة » من أعمال خراسان ، وكانت مركزاً ممتازاً للفنون ، عندما اتخذها السلطان « شاه رخ » عاصمة للدولة التيمورية ، ثم أنشأ فيها ابنه معهداً لفنون الكتاب .

وكانت أعمال هذا الفنان قد استرعت أنظار الشاه إسماعيل الصفوى فاستدعاه إلى « تبريز » عاصمة ملكه ، حيث تولى بهزاد بعد ذلك إدارة مكتبة القصر — وقد كانت وثيقة الصلة بمعهد فنون الكتاب — فأشرف على جميع الفنون المتصلة بهذا الضرب من الفن : فن الكتاب .

وكان من حرص الشاه على حياة فنانه « بهزاد » حرصه على أثمن ما فى مملكته ، أن أخفاه حين خرج لمحاربة الأتراك محافظة على حياته . حتى إذا عاد من حومة القتال سأل عن فنانه ليطمئن على سلامته .

* * *

ويعتبر الدارسون للأعمال الفنية الفنان « بهزاد » أستاذاً مجدداً فى ميدان التصوير ، كما يعتبرونه مبتدع أسلوب جديد فى هذا الفن ، وأن هذا الأسلوب يتميز : بدقة الأداء ورقته ، والعناية برسوم الأشخاص والواقعية الواضحة فى الأعمال والحركات ، واندماج شخصيات صوره فى أعماله أصدق اندماج .

ومما يتميز به كذلك هذا الفنان أن الموضوعات التى جعلها مادة للوحاته لم تكن مألوفة فى أيامه ، ومن ثم أخذ يفيض عليها من الألوان التى تفردت بها عبقريته ما منحها الخلود ، وما سجل اسمه فى سجل الخالدين من رجال الفن ؛ حتى أن كثيراً من الفنانين الذين ظهروا بعده كانوا يعمدون إلى تقليد توقيعه فيما يصورون من لوحات ليضمنوا لها الإقبال عليها . كما كان تلاميذه يقتبسون من موضوعات رسومه ، و يقتدون بتعاليمه .

* * *

وهذا الكتاب الذى وضعه الدكتور محمد مصطفى بالألمانية ، ثم نقل إلى الإنجليزية ، وترجمه عنها إلى العربية الأستاذ أحمد محمد عيسى يضم اثنتى عشرة صورة لهذا الفنان الكبير اختارها المؤلف من بعض المجموعات الفنية الموجودة بالقاهرة ، ثم تناول الكلام على كل لوحة من هذه اللوحات ، ومن بينها ست تحمل توقيع « بهزاد » الصحيح .

ويطيب لنا أن نذكر هنا أن من مفاخر دور التحف عندنا وجود طائفة غير قليلة من رسوم « بهزاد » ، وأن دار الكتب المصرية بالقاهرة تحتفظ بأروع ما صور هذا الفنان ، وهو مخطوط « بستان » للشاعر الفارسى



منظر فى مسجد تتجلى فى مبانيه دقة العمارة

« سعدى الشيرازى » ، وفيه ستُ صور ، وقّع على الصور الأربع الأخيرة منها بعبارة « عمل العبد بهزاد » .

كما أن بين الصور التى نشرها الدكتور محمد مصطفى فى كتابه صوراً منسوبة إلى تلاميذ « بهزاد » . وقيمتها الفنية قائمة على إبرازها أثر هذا الفنان فى تلاميذه .

* * *

ولقد أحسنت وزارة الثقافة حين أخرجت هذا الكتاب فى الروعة الفنية التى خرج بها ليكون — إلى جانب ما تضمُ متاحف مصر من لوحات هذا الفنان — إطاراً جميلا لهذه اللوحات ودعاية طيبة للروح الفنية التى تنشر جناحيها على كل ما هو جميل ورائع من فنون العالم كافة .

وكانت يداً جميلة من تلك الوزارة أن ضمنت لهذا الإطار الجميل كل وسائل الإخراج الفنى .

فقد طبعت الطبعة العــربية فى ألمانيا بعد أن تمّ جمع المتن فى مطبعة دار الكتب بالقاهرة ، وطُبع فى مطبعة « ك . بلسر » فى « ستوتجارت » . أما اللوحات

الملوّنة فقد طُبعت عند « كارل فرنر » فى ستوتجارت أيضاً . وقام بنشر الكتاب « فولدمار كلاين » فى « بادن بادن » .

تحف الفن الحديث

ونحن إذ نذكر هنا بالتقدير والإعجاب مأثرة وزارة الثقافة حين نشرت على الناس مجموعة من صور الفنان الفارسى « بهزاد » فى الروعة الفنية التى تجلّت فى هذا الكتاب ، نأمل أن تولى هذه الوزارة التحف النفيسة التى أبدعتها ريشة فنّانينا الكبار أمثال : أحمد صبرى وراغب عياد وحامد سعيد وصلاح طاهر ويوسف كامل وغيرهم وغيرهم ممن لاتعيهم الذاكرة الآن ؛ وهم الذين أثْرَوا الفن عندنا بالروائع الخالدة ، فتُخرج الوزارة هذه التحف فى مجموعة أو مجموعات تطبع فيها الصور بألوانها التى أبدعها بها هؤلاء الفنانون ، كما أخرجت مجموعة « بهزاد » .

والوزارة حين تنشر مثل هذه المجموعة تؤدى إلى الفن أجمل ما يستحق من تقدير ورعاية . فلا يكفى الفنان أن يقيم معرضاً يشهده عشرات من الناس يُقْبِلون على مشاهدة ما يُعرض ثم يخرجون ، وهم لا يملكون مما شاهدوا إلا ذكرى عذبة رقيقة تصافح خواطرهم بين حين وحين ، ثم تأخذ طريقها إلى عالم النسيان .

ونحن نعرف جميعاً أن إمكانيات الفنانين لاتساعدهم على إخراج مجموعات كهذه مطبوعة أجمل طباعة ؛ يكاد يحسبها الرائى أصلا .

كما أن إمكانيات دور النشر عندنا فى هذه الناحية لاتنشر جناحيها على هذا اللون من ألوان النشر . وتتفق عليه فى غير ضنّ ولا تقتير .

ولا شك أن محبى الفنون الجميلة — وهم كثيرون — يسارعون إلى اقتناء مثل هذه التحف مجموعة فى كتاب يعيد إلى من شاهد معارض تلك الصور ذكرياته العذبة فتصافح الذكرى خاطره ، وتصافح الصورة ناظره .

ثم تكون هذه المجموعات أكبر دعاية للفن المصرى على أوسع نطاق .

* * *

كذلك نأمل أن تنشر الوزارة مجموعة أخرى فى فى إخراج جميل ، وهذه ستكون أقلّ نفقة من تلك ، لأنها ستنشر بدون الألوان والأصباغ وتضم صوراً لروائع فن النحت الحديث .

وعندنا طائفة ممتازة من الفنّانين بلغت آثارهم حدّ الروعة ، أمثال : عبد القادر رزق وأحمد عثمان ومصطفى متولى ومصطفى نجيب وجمال السجينى وأنور عبد المولى وغيرهم ممن لاتحضرنا أسماؤهم الآن .

* * *

وبمثل هذه المجموعات يحسُّ الفنان تقدير الدولة لآثاره ، وتغْنَى المكتبة العربية فى ناحية الفن بروائع ممتازة .

الفنون الشعبية

بعثات للتخصص فيها

ما تزال وزارة الثقافة والإرشاد فى الإقليم الجنوبى تفسح الخُطَى فى سبيل دعم الدراسات الخاصة بالفنون ، وتقوية القواعد التى أرستها فى هذا اللون من الدراسات ، ورفع البنيان الذى أقامته على أسس علمية صحيحة ، وتكوين جيل جديد من الباحثين المدربين على طرائق جمع نماذج الفنون الشعبية وتصنيفها وتحليلها .

ومن بين هذا الغاية التى تستهدفها والتى يتضمنها برنامجها الذى أعدّته للسنوات الخمس إيفاد بعثات للتخصص تكون نواة لهذا الجيل الذى تعمل الوزارة على تكوينه .

ومن بين هذه البعثات ثلاث ستوفد إلى جامعات استكهولم وأدنبره ومعهد إنديانا بأمريكا . للتخصص فى الفولكلور .

وأولى هذه البعثات ستوفد لدراسة الانثربولوجيا الثقافية ، وذلك لمدة عامين .

أما البعثة الثانية فميدان دراستها هو الاثنوجرافيـة الإقليمية ومدة الدراسة فيها أربعة أعوام .

والثالثة سيكون موضوع دراستها الأدب الشعبي ، وتستغرق هذه الدراسة أربعة أعوام كذلك .

وستختار الوزارة أعضاء هذه البعثـات من الحاصلين على الليسانس فى الآداب .

دراسة اللهجات العربية

أنشىء بكلية الآداب فى جامعـة الاسكندرية معمل ، أطلـق عليه اسم « معمل الصوتيات » ؛ يشرف عليه الدكتور أبو خاطره الشافعى الأستاذ بهذه الكلية .

وهذا المعمل يقوم بتسجيل اللهجات العربية فى مختلف مواطنها ، ودراستها دراسة علمية مقارنة .

وقد قام هذا المعمل — فيما يقوم به من دراسات فى هذه الناحية العلمية — بتسجيل الأغانى والأقوال السائرة .

ومن بين التسجيلات التى أتمها تسجيل لإحدى حفلات « الزار » الذى كان ولا يزال يمثل لوناً من ألوان الحياة الاجتماعية فى الشرق .

وقد نقل مركز الفنون الشعبية بوزارة الثقافة والإرشاد بالإقليم الجنوبى نسخة من هذا التسجيل ليضمها إلى مجموعة الفنون الشعبية .

أنباء ثقافية

- شغرت رئاسة المجمع العلمى العربى بدمشق بعد وفاة الأستاذ خليل مردم بك رئيسه السابق ، والأوساط الأدبية والعلمية فى الإقليم السورى ترى فى الأمير مصطفى الشهابى وكيل المجمع الدمشقى وعضو المجمع القاهرى الذى يجمع بين العلم والأدب ، وهو واضع معجم الألفاظ النباتية ، خير خلف لخير سلف .

- تجدّ مطابع دمشق فى إعداد الكتب التى ينبغى أن تكون بين أيدى الطلاب فى مفتتح العام الجديد ، كما يبدو النشاط لدى بعض دور النشر فى إخراج آثار الأدباء ، ومن أفضل ما ظهر فى هذا الموسم الأدبى كتاب «سواد فى بياض» للأديبة المعروفة السيدة وداد سكاكينى ، ويدور موضوعه حول الأدب والفن والقومية العربية ودراسات فى النقد والمجتمع .

- نشط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدمشق ، وهو فرع للمجلس الأعلى فى القاهرة يضم نخبة صالحة من رجال الفكر والأدب والفنون التشكيلية ، وقد انتخب أعضاء لجنة النشر خلفاً لمقررها المرحوم الأستاذ مردم بك ، الأمير مصطفى الشهابى أحد أعضائها ، وكان مقررها بالنيابة الدكتور زكى المحاسنى المنقول إلى لجنة تخطيط التعليم العالى بوزارة التربية والتعليم المركزية .

- الإقليم السورى فى هذا الشهر فى عرس من أعراسه الفوّاحة التى يطيب فيها السهر بين نافورات الماء وأنوار الكهرباء وفتون الزينات فى معرض دمشق الدولى السادس ، وسيدوم هذا المعرض شهراً ، وقد اشتركت فيه دول من الشرق والغرب ، وكان هذا المعرض من أسباب الإقبال الشديد على العاصمة الثانية للجمهورية العربية المتحدة .